

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

« JE EST UN AUTRE » : L'INTERDIT DE L'INCESTE  
CHEZ CHRISTINE ANGOT

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
ALEXIS NIVET

OCTOBRE 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Martine Delvaux d'avoir accepté de diriger mon mémoire de maîtrise avec tant d'enthousiasme et, plus largement, pour le caractère à la fois pertinent et progressiste de sa pensée, qui m'ont donné l'élan nécessaire pour continuer en littérature après mon baccalauréat. Ce projet n'aurait en effet pas été possible sous d'autres cieux, où le conservatisme du milieu universitaire et le manque d'intérêt flagrant pour la littérature écrite par les femmes définissent un cadre peu propice à l'étude d'une littérature subversive (et donc passionnante).

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I L'INCESTE EN LITTÉRATURE: LA PRODUCTION LITTÉRAIRE ET SA RÉCEPTION	7
1.1 La critique féministe sur le récit d'inceste: l'exemple de Kathryn Harrison ( <i>The Kiss</i> ) et de bell hooks	8
1.2 Tour d'horizon de la production littéraire sur l'inceste et de sa réception dans <i>Telling Incest</i> de Janice Doane et Devon Hodges	14
1.3 Le récit d'inceste: entre normativité et subversion	17
1.4 La production littéraire française sur l'inceste	19
1.5 Étude générale de la mise en scène de l'inceste et de sa réception chez Christine Angot: le cas d' <i>Interview</i>	23
CHAPITRE II L'INCESTE: L'ÉCRITURE DE LA MARQUE	33
2.1 La relation homosexuelle comme paradigme de la relation impossible	34
2.2 Une subjectivité mise à mal par l'inceste	42
2.3 Les associations incestueuses: une écriture performative	46
2.4 La difficulté de dire l'inceste: donner à voir l'aveuglement sans s'aliéner le lecteur	48
2.5 Prendre la parole pour s'extraire du statut victimaire	53
2.6 Sortir de l'illégitimité: la reconnaissance de l'héritage incestueux	56

CHAPITRE III	
<i>QUITTER LA VILLE: L'ENQUÊTE ET LA QUESTION DU CRIME</i>	63
3.1 La violence provoquée par une parole qui échappe aux codes des politiques du dire	64
3.2 L'inceste au cœur de la cité: l'intrusion de la parole angotienne dans la sphère sociale	67
3.3 L'enquête: sur les traces d'Œdipe	72
3.4 «Capter, tout de suite, sur le vif»: prendre la société en flagrant délit	73
3.5 Prendre la parole en public pour amener le lecteur à prendre position	76
3.6 L'infléchissement de la tragédie sophocléenne: d'un Œdipe déchu à la figure héroïque de l'écrivain	80
3.7 Les déboires de l'archive: l'impossibilité de réduire l'écrivaine à sa biographie	84
3.8 «Je est un autre»: la coïncidence du sujet à lui-même et la façon d'en parler	86
3.9 Logique incestueuse, logique sociale	88
CONCLUSION	92
BIBLIOGRAPHIE	97

## RÉSUMÉ

La deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle a vu la prolifération des écrits littéraires à la première personne. Parmi ces textes, on compte un nombre significatif de récits d'inceste, qui se présentent parfois comme des fictions, souvent comme des témoignages. Le présent mémoire se propose d'étudier le traitement de l'inceste chez l'écrivaine française Christine Angot à travers trois de ses textes: *Interview* (1995), *L'inceste* (1999) et *Quitter la ville* (2000). L'hypothèse que nous voulons démontrer est que Christine Angot mobilise des enjeux inédits par rapport aux autres textes évoquant l'inceste en littérature: elle veut révéler la structure incestueuse de la logique sociale.

La production littéraire à caractère autobiographique sur l'inceste forme un ensemble relativement homogène, en ce sens que son propos se construit presque invariablement sur la dichotomie entre coupable et victime, en mettant en scène la parole d'une victime qui rompt le silence sur son expérience pour s'engager sur le chemin de la guérison. Christine Angot, qui écrit à la première personne du singulier et qui met en scène une narratrice éponyme dans un cadre qui semble se référer à la réalité, ne livre, quant à elle, pas de témoignage. Malgré une évocation récurrente de l'inceste qu'elle a vécu adolescente, ses textes fonctionnent selon une économie étrangère à l'opposition caractéristique entre coupable et victime. Le texte angotien se distingue en outre par son caractère autoréflexif: en même temps qu'il déploie son propos, il se questionne sur la façon dont il va être lu. Ainsi, nous nous attacherons à démontrer que Christine Angot s'éloigne de la question de l'inceste physique qui intéresse tant les médias et, plus généralement, les lecteurs, pour faire de l'aveuglement consécutif à l'inceste une logique d'écriture dans *L'inceste*, ce sur quoi elle revient dans *Quitter la ville* pour mettre à jour la perversité de la logique sociale.

Mots clés: inceste, Christine Angot, réception, enquête, Œdipe, subjectivité.

## INTRODUCTION

Dans un livre où elle sonde, à la lumière des *Maximes* de La Rochefoucault et de son histoire familiale, le sens de l'amour – pour finalement en venir à la conclusion que l'amour, c'est des mots, c'est une histoire qu'on se raconte –, Camille Laurens s'interroge sur le rapport du lecteur au texte littéraire. «*La lecture pose aussi la question de l'amour – de l'amour et de la haine. De quoi est-on capable, quand on lit? Comme lecteur, qu'est-ce qu'on peut donner?*<sup>1</sup>» (C'est l'auteure qui souligne.) Cette réflexion, qui fait de l'acte de lecture une potentialité, bonne ou mauvaise, survient à la suite d'une lettre reçue d'une journaliste qui a fait parvenir à l'auteure une copie de la chronique qu'elle a faite d'un de ses livres. Dans celui-ci, Laurens parle de son enfant mort, Philippe. L'article, loin d'être élogieux, déplore l'évocation redondante dans ses livres de l'événement de la mort de l'enfant, évocation à laquelle la journaliste attribue le rôle stratégique d'émouvoir le lecteur.

Philippe meurt à la naissance. La mère, écrivaine, évoque la perte de l'être cher dans ses livres. Et de quelle lecture sentimentale le corps critique fait-il état? Il exprime une lassitude, un énervement, presque, face à une écriture qui est abouchée à la réalité; du sarcasme, aussi.

Depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle pullulent les écrits à teneur historique ou biographique et, plus encore, autobiographique. Les listes des meilleures ventes publiées dans les suppléments littéraires des journaux témoignent de cet engouement pour les récits à la première personne. Les médias, la télévision en tête, participent à cette tendance en invitant dans des émissions de divertissement les auteurs de tels textes – récit de soi, témoignage, autofiction. On veut voir à quoi ressemble la

---

<sup>1</sup> *L'amour, roman*, Paris, P.O.L., 2004, p. 245.

personne qui écrit au *je* et dit avoir connu telle célébrité, vécu tel traumatisme dans son enfance, assisté à tel désastre au cours de sa vie. Le lectorat, à travers les livres et les prestations d'écrivains dans les médias, a soif de vérité, d'authenticité. Mais, pour retourner le questionnement de Laurens, de quoi est-on capable quand on écrit? Comme écrivain, qu'est-ce qu'on peut donner?

À la lecture de l'œuvre de Christine Angot, il semble que l'auteure ne s'entende pas toujours avec ses lecteurs à ce sujet. Angot, elle aussi, voit son travail commenté, et pas toujours de la façon la plus généreuse. Comme Laurens, elle engage sa personne dans l'écriture. Cela n'est pas du goût de tout le monde, particulièrement quand on sait que l'œuvre littéraire d'Angot s'articule depuis ses débuts autour d'un seul et même sujet: la relation incestueuse que, adolescente, elle a eue avec son père.

Après deux livres où la question de l'inceste n'était pas abordée, l'auteure a entamé une série de textes ayant tous rapport, d'une façon ou d'une autre, à cette expérience, jusqu'à publier, en 1999, *L'inceste*, où la thématique du «mélange» incestueux préside à l'écriture de la première à la dernière page. Cette volonté de toujours dire l'inceste, par exemple à travers la relation de la narratrice et de sa fille dans *Léonore, toujours*, ou en revisitant le conte de Perrault, *Peau d'âne*, dans son livre du même nom, s'accompagne par ailleurs d'un métadiscours sur la réception de cette parole. Cette caractéristique du texte angotien – son autoréflexivité – le détache nettement du reste de la production littéraire sur ce sujet délicat. En effet, Christine Angot mobilise des enjeux tout à fait singuliers à travers la question de l'inceste: elle veut révéler la structure incestueuse de la logique sociale. Son projet littéraire, qu'elle théorise de la manière la plus aboutie dans *Une partie du coeur*, publié en 2004, s'appuie sur la célèbre phrase de Rimbaud: «Je est un autre». Selon elle, le poète déclarait ainsi l'interdit de l'inceste, en ce que *je* n'est pas monolithique et n'est pas réductible à ses rapports de filiation. Or, la société refuse de prendre acte de ce message, ce que l'auteure tente de mettre au jour dans son œuvre à travers la réception qui lui est faite.



Nous nous proposons donc d'analyser la façon dont le récit d'inceste de Christine Angot s'oppose aux récits traditionnels en refusant la dichotomie bourreau/victime pour révéler une logique incestueuse (d'abord personnelle, puis plus largement sociale) qui dépasse les gestes incestueux à proprement parler. Deux textes vont nous permettre de rendre compte des deux axes majeurs autour desquels s'articule le projet littéraire de l'auteure: *L'inceste* et *Quitter la ville*. Dans le premier, Angot profère une parole sur l'inceste qui échappe aux codes langagiers et sociaux régissant la prise de parole sur ce thème. Dans le second, elle met en scène la réception de cette parole et les enjeux ainsi soulevés. Ces aspects, déjà présents dans des textes antérieurs d'Angot, sont ici portés à leur paroxysme, ce qui explique notre choix d'en faire les ouvrages centraux de notre étude. De plus, on peut considérer qu'ils constituent un diptyque, du fait que le second revient très clairement dans son propos sur la parution du premier.

Angot n'est pas la seule femme à écrire sur l'inceste, loin de là. Pour comprendre l'originalité des enjeux portés par ses textes, il convient donc d'examiner en premier lieu les autres récits d'inceste. Cet examen, auquel nous nous livrerons dans notre premier chapitre, consistera bien évidemment à se pencher sur la production littéraire en elle-même, mais aussi sur le discours qui l'entoure. Plus qu'un choix, cela apparaît comme une nécessité: la spécificité de cette production – en particulier son caractère subversif – est, dans une large mesure, révélée par sa réception. Les ouvrages critiques féministes, les plus diserts sur l'écriture de l'inceste, nous offriront une porte d'entrée privilégiée pour cerner les tenants et les aboutissants de ces textes. Divers points de vue seront mis à contribution: tout d'abord la critique que bell hooks [sic] fait d'un récit d'inceste (*The Kiss* de Kathryn Harrison), puis une publication de Janice Doane et Devon Hodges qui se propose de mettre en perspective la production littéraire de langue anglaise sur l'inceste en Amérique du Nord. Le choix de ce dernier ouvrage s'explique par le fait qu'il n'existe pas d'étude critique francophone de la même ampleur. Quant aux choix de la critique de hooks, il

se justifie par son caractère représentatif des commentaires formulés à propos des récits d'inceste. Nous pourrions ensuite, à la lumière de ces critiques, faire un rapide tour d'horizon de la production littéraire française sur le sujet et en dégager les aspects les plus significatifs. Nous confronterons alors ces observations préliminaires à l'analyse des grandes lignes de l'un des premiers textes d'Angot, *Interview*. L'intérêt de ce texte réside dans le fait qu'il contient en germe les enjeux développés dans *L'inceste* et *Quitter la ville*: récit de l'inceste et réception de ce récit. De fait, dans ce roman, Angot juxtapose un récit de vacances imprégné de son expérience incestueuse et les scènes d'une interview faite avec la journaliste d'un magazine féminin, journaliste dont les questions laissent entrevoir la violence inhérente au discours communément tenu sur l'inceste. À partir de cette lecture, nous pourrions poser les bases de notre analyse à venir.

Nous consacrerons notre deuxième chapitre à l'étude de *L'inceste*, roman qui constitue la mise en récit de l'expérience de Christine Angot. Nous nous pencherons sur la parole sur l'inceste qui s'y déploie, parole qui se situe en dehors de la logique habituelle opposant victime et bourreau, et dans laquelle la critique et le lectorat dans son ensemble inscrivent systématiquement tout récit d'inceste écrit à la première personne. Nous montrerons que, dans ce livre, le projet d'Angot consiste à écrire la marque, c'est-à-dire à écrire les effets de l'expérience incestueuse sur la vie quotidienne de la narratrice et, plus précisément, sur sa façon de penser. Si la narratrice condamne les gestes incestueux de son père, son propos se situe néanmoins loin du récit victimaire. Pour rendre compte de la mise en scène de la marque, nous nous attarderons sur ce qui est désigné comme la structure mentale incestueuse de la narratrice et sur les associations inattendues que cette structure engendre.

Dans ce chapitre, la théorie de la subjectivité de Kelly Oliver nous aidera à comprendre en quoi l'auteure ne cherche pas à être reconnue comme victime d'inceste à travers son texte. L'approche d'Oliver se propose de dépasser un modèle théorique de la subjectivité axé sur le rejet de l'altérité pour développer une nouvelle théorie qui

part de la position des *othered*, ceux dont la subjectivité a été mise à mal. Il s'agit en effet d'une théorie non basée sur un regard objectivant (dans le cas qui nous intéresse, victimisant ou culpabilisant) d'un sujet sur un autre, une théorie qui insiste sur le devoir éthique d'écoute qui incombe à l'interlocuteur du sujet ayant vu sa subjectivité entamée par un événement traumatique. Des études qui ont pour objet particulier l'œuvre d'Angot nous accompagneront également durant notre analyse. Un article sur le souffle pornographique, de Catherine Mavrikakis, nous permettra de faire le lien entre la logique de l'inceste et celle, masochiste et obsessionnelle, de la relation amoureuse de la narratrice. Nous nous attarderons sur la pratique intertextuelle, et notamment sur l'intertexte guibertien qui, en opérant dès les premières lignes du texte pour poser l'écriture du sida comme modèle de l'écriture de l'inceste, informe sur les liens entre la vie et l'écriture et sur le sens des transformations formelles qui en découlent dans le texte. L'analyse de Laurent Dumoulin sur l'usage de l'intertexte chez Angot et Guibert nous sera ici d'une grande aide. La marque laissée par l'inceste engendrant la folie chez la narratrice, nous aurons recours à un ouvrage de Monique Plaza sur l'écriture de la folie, afin de montrer la difficulté de reconnaître l'agentivité d'Angot à travers le texte qu'elle propose au lecteur. Nous reprendrons à notre compte des remarques formulées par Sylvie Mongeon à propos de la mise en scène d'une identité mouvante dans *L'inceste*, caractère mouvant qui favorise la fluidité au détriment de repères stables qui établiraient la dichotomie entre coupable et victime, en plus de déjouer toute tentative de poser un regard victimisant sur la narratrice. Dans cette perspective, nous verrons de plus que, contrairement aux témoignages habituels sur l'inceste, chez Angot, l'événement est dit transversalement, à travers la relation homosexuelle de la narratrice ou encore grâce aux définitions d'un dictionnaire de psychanalyse.

Dans notre dernier chapitre, qui traitera de *Quitter la ville* – mise en récit de la réception faite à *L'inceste* –, c'est la question de l'opprobre jeté sur celle qui ose dire l'inceste qui nous intéressera. Nous nous pencherons sur la question du crime pour

montrer comment, en investissant le mythe et la tragédie du théâtre de Sophocle – *Œdipe-roi* et *Antigone* –, la narratrice mène l'enquête pour découvrir les raisons qui font que la société déverse sur elle injures et calomnies à partir du moment où elle dit avoir eu une relation incestueuse avec son père. Après avoir fait le point sur la nature des attaques auxquelles doit faire face l'auteure, nous reprendrons longuement l'enquête menée par Angot afin d'en dégager les enjeux. Notre analyse, qui nous conduira à mettre en évidence le caractère diffamatoire et performatif de l'écriture angotienne, fera appel à plusieurs instances critiques. Foucault nous aidera à penser la pratique de l'enquête et à établir des liens avec la prise de pouvoir qu'elle constitue. Barthes, à travers une réflexion sur le fonctionnement de la tragédie grecque, jettera la lumière sur la façon dont ce fonctionnement est subverti dans *Quitter la ville* par rapport à celui de son occurrence antique. Et les travaux de Delvaux – qui utilise la notion d'archive de Derrida – ainsi que ceux de Mavrikakis – qui reprend les hypothèses de Foucault – éclaireront l'origine et le fonctionnement de ce qu'Angot nomme le crime. Nous nous pencherons alors sur la mise à nu de la violence déclenchée par la parole angotienne et nous verrons que ce que l'on reproche à la narratrice, qui passe ainsi de victime à coupable, c'est de dire l'inceste, et plus largement de l'avoir commis. Le lynchage médiatique dont Angot est victime apparaîtra alors comme le signe du refus de son écriture, critiquée pour son prétendu narcissisme. Nous verrons alors comment ce refus permet à l'auteure de tirer des conclusions sur le rapport entre la société et l'écrivain. Enfin, à la lumière d'*Une partie du cœur*, nous pousserons l'enquête plus loin, comme Angot le fait elle-même, pour voir comment l'écriture angotienne sur l'inceste dénonce, en dernier lieu, la logique sociale qui, alors qu'elle condamne l'inceste dans les faits et refuse de le voir mis en scène en littérature, le répète continuellement.

## CHAPITRE I

### L'INCESTE EN LITTÉRATURE: LA PRODUCTION LITTÉRAIRE ET SA RÉCEPTION

Lorsque l'on évoque la question de l'inceste en littérature, certains noms surgissent immanquablement. On cite souvent, par exemple, Anaïs Nin, ou encore Marguerite Duras. On ne saurait en effet oublier qu'au moment où Christine Angot publie *L'inceste*, à la fin des années 1990, de nombreuses femmes ont déjà abordé ce thème dans leurs écrits, donnant lieu à une critique littéraire et plus largement sociale. Sans vouloir établir un historique exhaustif de la littérature sur l'inceste et de sa réception, nous sommes néanmoins d'avis qu'il convient de faire le point sur la question avant d'entamer l'étude des textes d'Angot. Plus qu'un simple exercice visant à situer une pratique d'écriture dans une chronologie, cet aperçu va nous permettre d'aborder des problématiques, notamment en matière de réception, que nous développerons plus amplement dans les deux prochains chapitres. L'apport précieux des études de bell hooks et de Doane et Hodges, et le survol du corpus français des romans et des témoignages sur l'inceste auquel nous allons procéder vont être l'occasion de nous livrer à un travail propédeutique essentiel pour dégager les enjeux principaux mobilisés par les textes qui se sont fixés comme but de dire l'inceste ou, à défaut de pouvoir le dire complètement, de l'évoquer sous une forme ou une autre.

### 1.1 La critique féministe sur le récit d'inceste: l'exemple de Kathryn Harrison (*The Kiss*) et de bell hooks

Parmi les nombreux visages que revêt la critique féministe, bell hooks incarne celui d'une femme à la carrière accomplie: elle a non seulement su se faire une place en études féministes, mais aussi dans d'autres domaines d'études tels que la littérature pour enfants, les études afro-américaines, les études de classe, etc. De son vrai nom Gloria Jean Watkins, elle a choisi de publier sous un pseudonyme emprunté à son arrière-grand-mère maternelle: son discours est en effet très ancré dans sa réalité personnelle de femme noire. Très appréciée par les médias américains pour ses paroles d'amour (sa valeur étendard) et sa compassion, elle fait aujourd'hui autorité dans le discours de ces médias et enseigne à l'université. Récemment encore (en 2006), elle a fait la couverture d'un grand magazine consacré à la culture bouddhiste, dans lequel elle publie régulièrement des articles<sup>1</sup>. Au sein de sa vaste production écrite, on trouve le livre *Remembered Rapture: the Writer at Work*. Dans cet ouvrage, l'auteure revient sur ses propres écrits autobiographiques, par exemple celui où elle relate son enfance dans le sud de l'Amérique ségrégationniste en tant qu'enfant noire passionnée par les mots. Elle livre également une lecture, souvent dithyrambique, parfois pamphlétaire, de certaines auteures dont les textes ont jalonné son cheminement d'écrivaine. Comme dans beaucoup de ses ouvrages, elle adopte une perspective féministe dans ses analyses. Dans le chapitre «telling all: the politics of confession», elle se penche sur un livre de Kathryn Harrison intitulé *The Kiss* et dont la trame narrative est basée sur la relation incestueuse que l'auteure a vécue alors qu'elle avait à peine vingt ans. Dans ce *memoir* (c'est sous cette appellation qu'est présenté le livre), Harrison raconte comment son père, que l'on a détourné d'elle à sa naissance, revient subitement dans sa vie et fait d'elle sa maîtresse. Le texte est écrit au présent et les faits sont racontés posément, mais l'on sent se dégager de ces pages

---

<sup>1</sup> Voir, à ce sujet, le site Internet du magazine: [http://www.shambhalasun.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=30&Itemid=107](http://www.shambhalasun.com/index.php?option=com_content&task=view&id=30&Itemid=107) (consulté le 4 avril 2007).

une tension dans le rapport entre la narratrice, dont la parole est contemporaine au moment de l'écriture, et celle qu'elle était au moment des faits. On comprend tout de suite que la difficulté d'aborder un sujet si complexe et délicat transparaît dans l'écriture.

Le père, qui apparaît comme un être pervers et manipulateur, profite du bouleversement qu'il crée par son retour pour entraîner sa fille dans une relation charnelle qui la projette hors du monde. C'est le premier baiser qui symbolise cette chute: «the kiss has separated me from everything else<sup>2</sup>». Dès l'incipit, la narratrice situe la relation dans un espace-temps particulier: Harrison et son père se rencontrent dans des aéroports, dans des villes où ils ne sont jamais allés avant; en bref, dans des lieux étrangers où personne ne pourrait les reconnaître, des lieux vides de tout référent, où peut se déployer la relation impossible: «these nowheres and notimes are the only home we have<sup>3</sup>». La jeune femme est donc isolée, dans un état d'agitation intérieure permanent, et elle ne vit plus que pour les moments passés avec ce père dont elle a été privée durant les vingt premières années de son existence. Mais à aucun moment la relation incestueuse ne lui apparaît comme allant de soi. L'amour qu'elle porte à son père ne l'empêche pas, par ailleurs, d'entrevoir le caractère malsain du discours amoureux qu'il lui tient et de sa volonté de disposer entièrement d'elle (qui trouve son achèvement lorsqu'il la ramène à son domicile, parmi sa nouvelle femme et ses autres enfants). Certaines phrases de la narratrice sont même surprenantes de lucidité: «We lost each other. We lost my childhood and his fatherhood and twenty years of love, and these losses are not recoverable. We are fleeing from this truth, but we can't flee indefinitely<sup>4</sup>». La tension dont nous parlions plus tôt s'explique aussi par l'impuissance de la jeune femme à faire face à la figure

---

<sup>2</sup> Kathryn Harrison, *The Kiss*, New York: Harper Perennial, 1998, p. 74.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 106-107.

parternelle: il lui faudra du temps – et l'événement que représente la mort de sa mère – pour accomplir un geste qui mette un point final à la relation incestueuse. L'écriture de Harrison, exempte d'exclamations, syntaxiquement épurée, exprime cet engourdissement de la pensée qui comprend, sans parvenir à réagir véritablement. Et comme son père lui déclare cruellement: «You'll tell whoever it is, and once he knows, he'll leave you<sup>5</sup>».

Ce livre est aussi l'histoire de la relation entre Harrison et sa mère. En effet, chacun des actes de la narratrice est un positionnement par rapport à la mère. L'anorexie qui touche la narratrice adolescente, tout comme l'amour du père détourné vers elle, apparaissent comme divers moyens d'atteindre la mère, de se faire remarquer par elle. L'autre histoire d'amour qu'on entrevoit en filigranes est celle qui est vécue avec cette mère. Il s'agit d'une relation conflictuelle et inaccomplie, mais c'est à elle que tout se rapporte en dernier lieu. Le livre se termine d'ailleurs sur une scène où Harrison se réconcilie en rêve avec une apparition de sa mère.

Les faits dont il est question étant issus de la vie de l'auteure, le texte est automatiquement pris en charge par une grille d'analyse propre à la littérature de témoignage. En effet, selon hooks, le récit autobiographique à la première personne traitant de l'inceste pourrait permettre soit de délivrer son auteure du fardeau psychologique de cette expérience, soit de nous instruire sur la question de l'inceste grâce à un point de vue interne, soit encore d'être «inspirational for a life's journey<sup>6</sup>». Quoi qu'il en soit, il faut à ce genre de récit un motif jugé valable, sans quoi il est taxé d'exhibitionnisme.

C'est dans cette dernière catégorie qu'est placé le texte de Harrison. La qualité de *The Kiss* en tant que texte à teneur autobiographique est critiquée pour deux raisons majeures. D'une part, selon hooks, le livre ne satisferait pas à l'exigence du

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>6</sup> bell hooks, *Remembered Rapture*, New York: Henry Holt, 1999, p. 69.



style car il n'est pas écrit dans une belle langue. Elle note en effet que la volonté féministe de mettre le privé dans l'espace public s'est accompagnée d'une prolifération d'écrits personnels dont la qualité stylistique est parfois discutable. D'autre part, le texte ne répondrait pas à l'exigence d'authenticité de la littérature de témoignage, dans laquelle on se doit de dire la vérité sur soi et sur les autres. hooks trouve étrange que Harrison dise, en entretien, ne pas se rappeler des détails de ses rapports sexuels avec son père, et que donc ces passages ne se trouvent pas dans le livre. La vérité serait ainsi tronquée, et par conséquent serait une fausse vérité. On retrouvera cette accusation de mensonge dans de nombreuses critiques: dire l'inceste apparaît souvent comme quelque chose de suspect.

La position qu'adopte la narratrice de *The Kiss* au sein de sa relation incestueuse pose également problème à hooks. Dès le début de son article, elle précise qu'on a affaire à une relation consentante<sup>7</sup>. Elle insiste aussi sur le fait que, dans le livre, la narratrice ne se présente pas comme victime, et qu'il est parfois difficile de distinguer la jeune fille qui avait une liaison avec son père de la narratrice qui raconte cette liaison. hooks aimerait trouver, dans le texte de Harrison, une figure aisément identifiable comme victime, ainsi qu'une narratrice qui fait état des bienfaits thérapeutiques de l'écriture. Mais c'est tout autre chose qui est mis en scène. hooks se raccroche malgré cela à son archétype de la victime de l'inceste jusque dans les détails les plus ténus. Lorsque l'auteure dit avoir gardé des photographies d'elle nue prises par son père, hooks fait observer que cela n'entre pas dans la nomenclature des comportements communément attribués aux victimes d'inceste. Cette déviance par rapport aux normes de l'attitude victimaire est donc qualifiée de narcissisme pathologique. En somme, Harrison ne fait pas une bonne victime d'inceste.

hooks fait remarquer à juste titre que la critique, dans son ensemble, se concentre plus sur la personne de l'auteure que sur le texte littéraire en lui-même. Elle

---

<sup>7</sup> Elle parle de «consensual incestuous romantic liaison with her dad». *Ibid.*, p. 69.

évoque en outre le caractère conservateur de cette critique et fustige l'auteure pour avoir fourni un prétexte à l'exercice d'un jugement patriarcal et réducteur. Or, si hooks s'applique à combattre le patriarcat et ses complices, elle ne nous livre pas non plus d'analyse littéraire à proprement parler du texte de Harrison et son discours critique se fait parfois lui-même d'un conservatisme implacable. Elle écrit par exemple: «As a reader who is not from a culture that insists that hating one's parents is essential to self and identity, I was both awed and appalled by the intensity of Harrison's competition with her mother<sup>8</sup>». Outre la pointe de dédain perceptible dans cette remarque, on constate plus largement que le jugement moral qui est porté sur le texte empêche d'appréhender ce dernier en des termes littéraires. Il n'est pas inutile de signaler, à ce propos, que hooks est issue d'une famille de catholiques fondamentalistes (elle-même se fait un point d'honneur de le rappeler à ses lecteurs). Il est difficile de prêter une oreille attentive à la parole littéraire de Harrison lorsque l'on est choqué à ce point par les marques d'irrespect, certes malheureuses, d'une jeune fille envers sa mère.

hooks applique en outre le même traitement critique à la prise de parole de l'auteure au cours d'entretiens qu'à sa prise de parole littéraire, et désapprouve ce qu'elle identifie comme une incohérence entre les deux. Une question importante surgit alors: est-il possible de mettre de côté la spécificité littéraire d'un texte sous prétexte que son propos relève de faits réels? Cette interrogation s'impose face aux textes à dimension autobiographique. On voit ici que le fort ancrage des faits dans la réalité, et notamment l'implication de tiers, fait vaciller la rectitude du corps critique. On questionne ainsi souvent la dimension éthique des récits sur l'inceste, critique sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir. Mais si l'on s'attarde pour le moment au discours de hooks face au texte de Harrison, on constate encore qu'elle qualifie un

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 72.

passage du livre de «one of the saddest story of this book<sup>9</sup>». Mais qualifier un passage de *The Kiss* de triste relève-t-il vraiment du travail d'une critique exigeante?

Dans un entretien donné à une journaliste de *Bookforum*, Harrison évoque les réactions négatives qu'elle a essuyées à la publication de son livre. Elle parle notamment d'un compte rendu écrit par un journaliste dont les propos dépassaient la juste mesure<sup>10</sup>. On retrouve cette démesure chez hooks. Elle fait remarquer qu'aucun acte sexuel n'est décrit dans *The Kiss*, et que des termes comme «inceste» ou «abus sexuel» n'y figurent pas non plus. Par contre, elle va elle-même tenir des propos sulfureux. C'est ainsi qu'elle ouvre un paragraphe par «When daddy first stick his tongue in his grown up daughter's mouth<sup>11</sup>». Il nous semble que dans cette amorce expéditive réside une violence certaine. On peut alors s'interroger sur l'origine de cette hostilité. Certainement, hooks redoute que les écrits de Harrison justifient la violence faite aux femmes en ne présentant pas une narratrice clairement identifiable comme victime. Il faudrait qu'on puisse condamner le père et avoir de l'empathie pour sa fille. La menace de possibles effets néfastes qui plane sur la prise de parole féminine est à n'en pas douter à l'origine de toutes les réserves qu'oppose hooks au livre de Harrison. Dire l'inceste en dehors de l'espace balisé par la critique féministe pour recevoir cette parole est ressenti comme un acte forcément dommageable, autant pour l'auteure que pour ses lecteurs: «Had Harrison's life choices been more informed by the feminist thinking and feminist movement that was happening in the culture during her twenties her dangerous liaison might never have taken place<sup>12</sup>». Il aurait fallu que Harrison écrive un autre livre, car de celui-ci, hooks ne veut pas.

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>10</sup> Le journaliste aurait été «so hysterical in its hostility». Dans Kera Bolonik, «Therapy, Taboo, and Perdition Eternal: Kathryn Harrison Talks with *Bookforum*», *Bookforum*, été 2005, consulté sur Internet le 4 avril 2007: [http://www.bookforum.com/archive/sum\\_05/harrison.html](http://www.bookforum.com/archive/sum_05/harrison.html)

<sup>11</sup> hooks, p. 70.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 79.

## 1.2 Tour d'horizon de la production littéraire sur l'inceste et de sa réception dans *Telling Incest* de Janice Doane et Devon Hodges

Dans *Telling Incest*, Doane et Hodges effectuent un tour d'horizon des différentes stratégies qu'ont utilisées les écrivaines américaines et canadiennes pour dire l'inceste père/fille depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et principalement de 1950 à nos jours. Grâce à ce tour d'horizon et à une réflexion réellement approfondie, elles parviennent à tenir un propos plus nuancé que celui de hooks. Là où cette dernière parlait en bloc de «confessional narratives<sup>13</sup>», Doane et Hodges différencient «feminist incest story», «recovery story», «false-memory story» et «incest survivor memoir<sup>14</sup>». Elles mettent également très rapidement le doigt sur l'enjeu majeur autour duquel se sont articulées les stratégies littéraires des auteures d'écrits sur l'inceste: l'accusation de mensonge. En évoquant l'inceste, on est systématiquement amené sur le terrain de la vérité. Ainsi, leur projet consiste, comme elles l'annoncent en introduction de leur livre, à tenter de dépasser une analyse des oeuvres qui consisterait à valider ou à invalider un écrit littéraire sur l'inceste selon qu'on le considère comme véridique ou mensonger. Elles souhaitent plutôt montrer les différentes voies que les écrivaines ont empruntées pour faire entendre leur parole sur l'inceste, et s'interroger sur la validité des différentes façons dont est reçue cette parole.

On pourra faire remarquer que cette analyse se penche sur des oeuvres exclusivement nord-américaines, alors que l'oeuvre d'Angot appartient au domaine français. Il se trouve que l'Amérique du Nord a vu se multiplier dans les dernières décennies les écrits sur l'inceste et que ces écrits ont été souvent largement distribués et médiatisés. Si l'on a vu aussi la publication de nombreux écrits de ce type en

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>14</sup> Janice Doane et Devon Hodges, *Telling incest*, Ann Arbor: University of Michigan Press,

France, il n'existe cependant pas d'étude critique francophone de l'ampleur de celle de Doane et Hodges (qui n'est par ailleurs pas la seule de langue anglaise<sup>15</sup>). Les études critiques nord-américaines constituent donc une entrée privilégiée pour voir comment d'autres auteures qu'Angot ont choisi de dire l'inceste et pour appréhender la réception de cette parole. Si les deux champs d'étude, le nord-américain et le français, connaissent des divergences tant au niveau de la tradition littéraire que de la culture sociale de leurs lecteurs, nous aurons néanmoins l'occasion de constater que les nombreux recoupements que l'on peut établir entre ces deux champs font de *Telling Incest* un livre éclairant pour rendre compte des enjeux du domaine français.

Avant l'existence de récits autobiographiques écrits à la première personne, il existait déjà une littérature sur l'inceste. On trouve, par exemple, des passages évoquant cette réalité dans *The Making of Americans* de Gertrude Stein. À ce moment-là, les références à l'inceste demeurent camouflées, et la critique de l'époque se contente d'ignorer les passages en question. C'est à partir du moment où les femmes vont évoquer plus ouvertement l'inceste dans leurs textes que la validité de ces derniers va être mise en cause. Le simple fait de mettre en mots l'interdit va provoquer des réactions passionnées. Mais c'est véritablement avec l'avènement des textes où l'auteure dit avoir retrouvé, au cours d'une séance de psychanalyse, le souvenir des actes incestueux qu'elle a subis dans son enfance qu'un débat à l'échelle nationale va éclater aux États-Unis. Ce débat oppose, d'un côté, ceux (dont de nombreuses féministes) qui soutiennent la validité de tels écrits, et, de l'autre, ceux qui se dressent contre une pratique d'écriture qui détruirait les familles et dont le caractère mensonger serait à attribuer aux thérapeutes qui manipulent les esprits des femmes. On voit ici que le récit d'inceste est de nouveau critiqué, mais que les arguments pour l'attaquer changent en même temps que les auteurs des attaques:

---

2001, p. 2.

<sup>15</sup> Voir, entre autres: Mary Hamer, *Incest: A New Perspective*, Cambridge, UK: Polity, 2002, 188 p.; Rosaria Champagne, *The Politics of Survivorship: Incest, Women's Literature, and Feminist Theory*, New York: New York University Press, 1996, 246 p.

hooks se préoccupait de la condition des femmes, pas du bonheur des familles. Pour donner une idée de l'importance du mouvement contestataire, indiquons que ses partisans se sont regroupés au sein de la False-Memory Foundation, qui tire son nom du *false-memory syndrome*, terme désignant les souvenirs qui seraient artificiellement fabriqués dans le cabinet du thérapeute. Il ne s'agit donc pas d'une bataille confinée au seul milieu littéraire.

Pour les féministes, dire l'inceste est une entreprise à la fois difficile et nécessaire. hooks elle-même ne s'oppose pas à l'existence de récits d'inceste en soi. La difficulté réside dans le choix des mots et dans la mise en place de stratégies pertinentes pour le désigner. Mais ces femmes estiment qu'il faut parler afin de faire changer des comportements délétères pour la société et plus particulièrement pour les enfants abusés par leurs parents (ici, les filles par leurs pères). Face à ce raisonnement, leurs adversaires soutiennent que des accusations sont portées dans ces textes sans qu'elles puissent être ni étayées par des preuves ni justifiées scientifiquement. Le *false-memory movement* s'appuie pour cela sur des écrits faisant autorité sur la question de la mémoire comme productrice de souvenirs construits et non comme conservatrice de la vérité objective du passé. En outre, les femmes qui disent l'inceste sont assimilées par ce mouvement à des hystériques, et l'on déplore que leur prise de parole les victimise systématiquement.

Quant à elles, les féministes ne s'expriment pas d'une voix unanime sur la question. Si certaines vont jusqu'à questionner la validité des souvenirs incestueux révélés en séance psychanalytique, elles ne vont toutefois jamais jusqu'à remettre en question le bien-fondé de la prise de parole elle-même. Quelques-unes vont déplorer que certains écrits enferment effectivement la femme dans le rôle de la victime et qu'ils nient la complexité des rapports incestueux. Mais les partisans des écrits féminins sur l'inceste vont surtout souligner la prise de pouvoir que constitue cette prise de parole et montrer, comme le font Doane et Hodges, que les écrits littéraires sur l'expérience incestueuse se situent souvent à mille lieues d'une prise de parole

victimaire. Au contraire, les écrivaines vont n'avoir de cesse de toujours déplacer les limites du dicible afin de mettre en scène des réalités toujours plus complexes et subversives. Entre les années 1950 et les années 1980, on verra par exemple le discours sur l'inceste passer de la bouche de personnages fictifs à celle d'une narratrice autodiégétique dont le discours est à teneur autobiographique. Il reste enfin aux féministes à répondre aux allégations de mensonge. Selon les termes posés par les détracteurs de ces textes, c'est une question éthique qui est en jeu: ils s'opposent à ce qu'on laisse détruire des familles par des propos dont la véridicité n'est pas démontrable scientifiquement. En effet, de tels propos impliquent des tiers et viennent bouleverser ce qui est décrit comme l'équilibre et le bonheur sans faille des familles. Cependant, l'analyse plus poussée de Doane et Hodges nous montre que ce discours bien rodé relève d'intentions moins altruistes qu'il n'y paraît.

### 1.3 Le récit d'inceste: entre normativité et subversion

Les écrivains afro-américains ont été parmi les premiers à écrire l'inceste. En 1952, Ralph Ellison publie *Invisible Man*<sup>16</sup>, qui aborde divers sujets, dont celui de l'inceste, durant la ségrégation aux États-Unis. Ce texte, qui inscrit la problématique de l'inceste dans le contexte social de l'époque, nous rappelle que les règles de ségrégation avaient pour but de séparer les Noirs des Blancs, notamment pour empêcher le mélange entre les races, et plus précisément les rapports sexuels interracialisés. Or, les premiers à avoir enfreint cette règle – l'interdit d'avoir des rapports sexuels avec l'autre race – sont justement ceux qui l'ont instaurée, à savoir les hommes blancs, à travers l'abus sexuel des esclaves. Et il se trouve justement que les Blancs amalgameaient dans leur discours inceste et relations sexuelles interracialisées. Cela nous permet donc de mettre en perspective le discours du *false-memory*

---

<sup>16</sup> Ralph Ellison, *Invisible Man*, New York: Modern Library, 1994 [1952], 572 p.

*movement*: ceux qui refusent d'accepter l'existence des rapports incestueux en sont les acteurs premiers – les pères. En disant que les auteures de récits d'inceste créent des monstres (les pères faussement accusés), leurs opposants ont un comportement comparable à celui des Blancs durant la ségrégation. Doane et Hodges l'expliquent en commentant le discours tenu par un sociologue du sud des États-Unis au XIX<sup>e</sup> siècle:

Hugues's language demonstrates that the metaphor for creating incestuous mixtures - «making monsters» - has historically had a cultural function: to mark places where dominant groups discover that the other is within. Rather than black families «doing it to themselves» [l'accusation communément portée à l'époque], the incest metaphor points to something else: the mixings caused by slavery in which the culturally dominant white patriarch is deeply implicated as a source of violent sexual abuse<sup>17</sup>.

Le discours des femmes est donc rejeté pour protéger les pères: l'éthique, invoquée pour discréditer les textes sur l'inceste, c'est, ici, la conservation du système patriarcal. La parole des femmes est une prise de pouvoir non consensuelle qui vient remettre en cause la neutralité du discours dominant (associé au discours masculin). C'est pourquoi ce sont les tenants du pouvoir dans la société qui s'opposent à cette parole:

The daughter's disclosure of incest is often resisted not just by fathers, who stand to lose their families, jobs, and liberty, but by powerful members of communities – judges, lawyers, ministers – who do not want to think that incest occurs in the traditional families that they so prize. The daughter who discloses will thus encounter denial, resistance, and possibly violence<sup>18</sup>.

On comprend mieux le succès de *Invisible Man*: le roman décrit l'inceste dans la communauté noire, il est dit à mots couverts, et les pères blancs sont suffisamment peu mis en cause pour que les critiques (évidemment blancs) de l'époque ne se soient

---

<sup>17</sup> Doane et Hodges, p. 35.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 57.



pas sentis mis en danger. Dans les publications qui suivront jusqu'à nos jours, la donne sera différente. Désormais, des auteures blanches et issues de toutes les classes sociales feront également le récit de leur expérience incestueuse. C'est à partir de ce moment-là que l'accusation de mensonge sera mobilisée.

Finalement, la difficulté de dire l'inceste pour ces femmes pourrait se poser en ces termes: comment se faire entendre? En choisissant des trames narratives simples et en mettant en scène des victimes exemplaires de l'inceste, elles peuvent gagner une plus grande écoute, mais leur expérience devient normalisée, stéréotypée. Or, certaines considèrent l'écriture comme un lieu d'expérimentation privilégié pour mettre en mots l'indicible. Elles empruntent alors la voie de l'innovation formelle, qui brouille les pistes, et risquent d'être mal ou pas lues. Mais on peut aussi poser la question autrement: que veut-on bien entendre? Dire l'inceste implique une remise en cause d'un statu quo sur la question, et brise le silence lié au tabou. Une parole littéraire sur l'inceste qui est exigeante, qui ne se satisfait pas de reproduire un discours galvaudé, est donc forcément subversive. L'existence de cette parole reste problématique, et elle s'inscrit de toute façon à l'intérieur de limites. Dans *The Courage to Heal*, par exemple, guide de survie pour les victimes d'inceste, on trouve parmi des textes théoriques une série de témoignages. Comme on peut le lire dans une note placée à chaque début de chapitre, ces récits sont tous anonymes: «[the author] wanted to use her own name, but couldn't for legal reasons<sup>19</sup>». C'est là qu'apparaît un autre enjeu important sur lequel nous reviendrons: la question de la loi.

#### 1.4 La production littéraire française sur l'inceste

Contrairement à la production américaine, qui comprend des textes de fiction, les textes sur l'inceste du domaine français sont presque tous des témoignages à la

---

<sup>19</sup> Helen Bass, *The Courage to Heal*, New York: Harper and Row, 1988, p. 416.

première personne. Généralement, ils rapportent, selon un temps chronologique, l'expérience telle qu'elle a été vécue par l'auteure, et se présentent comme des messages d'espoir pour les victimes: il faut le dire, et il est possible de sortir de ce cauchemar.

La trame narrative obéit à un schéma simple. À l'origine, il y a une enfance heureuse, ou tout au moins non entachée par la transgression de l'interdit. Puis survient le traumatisme: c'est l'incompréhension pour l'enfant, quelque chose se brise à l'intérieur de son être. Le sujet se dédouble entre celui qui souffre et celui qui doit continuer à vivre comme si rien ne s'était passé. À partir de là, la culpabilité se mêle à la honte et provoque, le plus souvent, soit l'oubli provisoire des gestes du père, soit le silence à leur propos. Lorsque la victime se confie enfin, souvent à un proche, l'accusation de mensonge ou le doute est de rigueur. L'image du père – son «honneur» (terme récurrent dans tous les textes) – est mise à mal. Dans *Viols par inceste*<sup>20</sup> par exemple, l'auteure inscrit clairement son témoignage dans une perspective féministe, et désigne le patriarcat comme la source de l'inceste lui-même et de la difficulté d'en parler en public. Dans les autres textes où il n'est pas toujours évoqué dans ces termes, le patriarcat apparaît clairement lié à l'abus sexuel. On peut se rapporter à notre analyse précédente: briser le silence revient à faire vaciller l'ordre masculin en exposant dans l'espace public ce que l'on souhaite d'habitude confiner à la sphère du privé. La victime est donc ostracisée et parfois même l'objet de violence verbale ou physique.

Récemment, la journaliste d'un grand quotidien français a publié *Inceste* sous le pseudonyme de Virginie Talmont. La narratrice y raconte les symptômes physiques inexplicables dont elle souffrait depuis l'adolescence (la somatisation des troubles psychologiques) et le cheminement qui l'a amenée à déterrer le souvenir des méfaits

---

<sup>20</sup> Auteure obligatoirement anonyme [sic], *Viols par inceste*, Paris: Eulina Carvalho, 1993, 127 p.

que son père, un homme brillant et respecté, a perpétrés sur elle lorsqu'elle avait huit ans. Ce récit est très similaire à ceux qui ont provoqué la controverse aux États-Unis; il est d'ailleurs fait référence dans le livre aux arguments du *false-memory movement*: le père accusé y a recours pour discréditer la parole de sa fille. Ce discours, qui vise à déprécier la parole de la victime et qui est mis en scène dans le livre, n'est pas isolé. Il existe en France d'autres voix qui s'élèvent pour prévenir les fausses accusations d'inceste, par exemple celle de Bensussan, dans son ouvrage *Inceste, le piège du soupçon*<sup>21</sup>, qui met en garde contre les interprétations erronées qu'on peut faire à partir de propos de jeunes enfants. Néanmoins, la France a échappé à un mouvement contestataire de l'ampleur de celui qui est né aux États-Unis, et le récit de Talmont n'a pas soulevé de débat lors de sa parution. Même *Le Figaro*, quotidien français conservateur s'il en est, a réalisé un entretien avec l'auteure dont est ressorti un article sans passion et très poli intitulé «Virginie Talmont livre un témoignage pudique et violent sur l'inceste dont elle a été victime<sup>22</sup>». C'est violent mais, fort heureusement, cela reste pudique. En d'autres mots, seuls les récits d'inceste hautement médiatisés et à visage découvert déclenchent les foudres de la critique, car ils mettent concrètement en cause des individus réels et ne se contentent pas de livrer une version convenue et discrète du témoignage sur l'inceste, avec une victime tout en retenue ou en larmes.

L'anonymat de certains témoignages nous ramène à la dimension judiciaire et, par certains aspects, législative de l'inceste. Dans ses livres, Eva Thomas, qui a beaucoup écrit sur la question, insiste sur la nécessité de l'intervention de la justice et sur le droit à la parole pour les victimes. Elle réagit notamment, dans *Le sang des mots*<sup>23</sup>, à la condamnation pour diffamation d'une victime d'inceste, cette dernière

---

<sup>21</sup> Paris: P. Belfond, 1999, 190 p.

<sup>22</sup> Dans Astrid de Larminat, «L'impossible aveu», *Le Figaro*, 17 juin 2004, consulté sur Internet le 4 avril 2007:  
[http://smoky7.ecritel.net/typo/index.php?id=138&backPID=168&begin\\_at=660&tt\\_news=593](http://smoky7.ecritel.net/typo/index.php?id=138&backPID=168&begin_at=660&tt_news=593).

<sup>23</sup> Paris: Desclée de Brouwer, 2004, 349 p.

ayant témoigné publiquement des exactions de son père après la période prévue par la loi pour le faire. Souvent, en effet, les victimes doivent passer par une psychanalyse et un travail sur soi qui leur prend des années, et elles ne peuvent par conséquent mener une action en justice que dix ou vingt ans après les faits, donc trop tard d'un point de vue légal. En outre, il est très rare que les femmes qui écrivent sur l'inceste disent avoir recours à la justice par vengeance. Par exemple, Ida Brein dit avoir finalement témoigné devant la cour en apprenant que son père avait également abusé de nombreuses autres femmes de la famille et qu'il constituait donc encore un danger potentiel<sup>24</sup>. Toujours, la peur que l'inceste se répète est présente chez ces femmes, ce qui se répercute sur leur rapport à leurs enfants, et, de manière plus générale, sur leur personnalité d'adulte. Souvent, aussi, les femmes se tournent vers une autre loi – ce peut être leur conscience ou encore la religion – pour réaffirmer l'interdit de l'inceste. On reconnaît bien sûr ici la figure d'Antigone, qui oppose la loi des dieux à celle des hommes en enterrant son frère contre l'ordre de Créon; il est d'ailleurs explicitement fait mention d'Antigone dans ces textes. Cette figure mythique, on la retrouve aussi chez Angot (dans *Quitter la ville*), tout comme la plupart des symptômes et des problèmes soulevés par les autres écrivaines: accusation de mensonge, répercussions de la relation avec le père sur la vie quotidienne, importance de la psychanalyse pour se sortir de la tourmente. Pourtant, son oeuvre se démarque fortement de toutes ces publications.

---

<sup>24</sup> «Je ne suis pas animée par un esprit de vengeance et je n'ai pas visé la dénonciation. J'ai plutôt cherché à éviter que d'autres petites filles connaissent ce que [nous] avons connu.» Dans Roland Coutanceau et Boris Cyrulnik, témoignage d'Ida Brein, *Vivre après l'inceste: haïr ou pardonner?*, Paris: Desclé de Brouwer, 2004, p. 59.

### 1.5 Étude générale de la mise en scène de l'inceste et de sa réception chez Christine Angot: le cas d'*Interview*

Dans *Interview*, un de ses premiers textes, Angot met en scène un entretien avec une journaliste qu'elle entrecoupe de passages narratifs à propos d'un voyage en Sicile que la narratrice éponyme a fait auparavant. Ces deux parties alternent en se faisant écho: les mots attribués à la journaliste montrent qu'elle réagit au récit de la narratrice que nous lisons. À la toute fin, on trouve également une dizaine de pages qui relatent selon une chronologie précise la relation incestueuse à laquelle la narratrice a été contrainte par son père. Ce texte est intéressant en ce qu'il contient en germe les enjeux présents dans *L'inceste* et *Quitter la ville*: il présente non seulement la parole sur l'inceste de la narratrice, mais aussi un discours de réception complexe. Alors que les autres textes se contentent de pointer du doigt l'accusation de mensonge à laquelle le récit d'inceste se bute continuellement, on trouve ici le discours de la journaliste qui permet au lecteur de se confronter véritablement à la réception de la parole sur l'inceste.

Le récit du voyage en Italie fait intervenir principalement la narratrice, son mari Claude et leur fille Léonore. Le séjour qu'ils passent en famille est décrit comme idyllique: la nature alentour est magnifique, et leur vie en commun, heureuse. Le temps des vacances est le temps retrouvé de l'enfance et le moment du parfait accord avec le monde extérieur. Le texte est baigné dans une atmosphère presque religieuse qui est soulignée par des références à l'histoire de sainte Christine – femme qui eut une révélation et que son père tenta de tuer par tous les moyens –, et par la description d'une messe durant laquelle la narratrice découvre dans un vitrail le visage de sa mère à travers celui de la Vierge. Cette plénitude, simplement troublée une fois par une dispute entre les époux, se manifeste à travers l'évocation de la relation mère/fille, celle qui lie la narratrice à sa mère et plus encore celle qui la lie à Léonore. Elle évoque la beauté de ce lien à travers son accouchement qui nous est raconté avec force détails. Elle dit la douleur du travail qui dure des heures, la poisse qui recouvre

l'enfant nouveau-né, le sang et les excréments perdus, la joie incommensurable que ce passage «à la frontière du monde<sup>25</sup>» lui a procuré. Le récit qui nous est livré n'a rien à voir avec une vision aseptisée de l'accouchement, au contraire: «Cette belle seconde. Si vous saviez. D'où l'on vient. Où on a fait *cacca in mano al medico*. C'était peut-être moi. On lui chait dessus au *medico*. Sale bourgeois. En chiant d'accord, mais ma mère me regardait les yeux pleins d'étincelles d'amour. Moi, pareil après avec Léonore le 9 juillet.<sup>26</sup>» La scène de l'accouchement, qui n'est généralement pas représentée car elle met en jeu la corporalité la plus crue, est réinvestie dans un récit où ses aspects considérés répugnants sont revalorisés. Angot représente un accouchement qui ne répond pas à l'image polie d'une naissance (aller voir la mère quelques heures après, une fois le bébé lavé et paisiblement endormi, comme on le lit chez Talmont). De plus, elle dit lécher son enfant en pensée lorsqu'on le lui met pour la première fois dans les bras, ce qui là encore ne correspond pas à ce que l'on s'attendrait qu'exprime une jeune mère. La narratrice, qui déclame son amour pour sa fille tout au long du texte, revient sur cette proximité ressentie à l'accouchement lorsque Léonore est âgée de quelques années. Elles virevoltent au son de Tchaïkovski: «Et, dans un mouvement de danse, je me baisse, nos visages se rejoignent et puis le baiser sacré s'éloigne. S'enlacer, se séparer et rester pur. C'est difficile mais quel vertige si on y arrive.<sup>27</sup>» La relation entre la narratrice et sa fille apparaît ainsi comme une relation d'amour débordant où le contact physique joue un rôle assumé. C'est une relation où l'inceste apparaît en filigrane, comme un mélange «écœurant» (l'adjectif revient très souvent dans le roman) qui est tenu à distance. «En Italie, il n'y avait rien d'écœurant.<sup>28</sup>»

---

<sup>25</sup> Christine Angot, *Interview*, Paris: Fayard, 1995, p. 30.

<sup>26</sup> *Interview*, p. 22.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 38.

La présence de l'interview qui scande le récit des vacances, et dont le ton diffère diamétralement, renforce le côté idyllique de ce dernier par contraste. Mais les propos de la journaliste nous rappellent aussi constamment que cette personne heureuse avec ses proches a connu l'inceste. Le spectre de l'événement incestueux accompagne donc notre lecture et certains passages du récit d'Italie en sont contaminés. L'adjectif «écœurant» va apparaître pour qualifier des mélanges impossibles, principalement la trop grande proximité qui pourrait exister entre Léonore et sa mère. Mais l'inceste ne se manifeste pas seulement de cette façon, il vient se loger partout. Lorsque la narratrice raconte qu'au moment de se coucher, durant son enfance, deux ou trois coups légers donnés dans le mur qui séparait leurs deux chambres étaient la façon habituelle qu'elle et sa mère avaient de se souhaiter bonne nuit, la scène est obscurcie par un commentaire de la journaliste. Elle demande en effet si, lors de la première rencontre avec le père à l'hôtel, la narratrice n'aurait pas pu cogner dans le mur pour prévenir sa mère qui se trouvait dans la chambre adjacente. Le geste rassurant de l'enfance, comme de nombreux autres éléments du texte, est ainsi connoté a posteriori par l'expérience incestueuse. En fin de compte, on est confronté à un texte ambivalent: le voyage en Italie est indéniablement un moment privilégié pour la narratrice qui est heureuse entourée de ses proches, sans pour autant que la figure de l'inceste en soit totalement absente.

Ce texte parle donc d'inceste, et encore plus à la fin où cette réalité est abordée de front. Mais dire l'inceste n'a aucune visée thérapeutique pour la personne de l'auteure. Contrairement à bell hooks, qui parle de la fonction salvatrice que revêt pour elle le processus d'écriture, Christine Angot a fait sa psychanalyse *avant* de passer à l'écriture. L'intérêt du livre se trouve du côté du lecteur, et pas seulement du lecteur qui a vécu la même expérience que la narratrice, comme c'est le cas dans les autres récits sur le sujet. Il s'agit d'impliquer aussi, et surtout, le lecteur qui n'a pas connu l'inceste dans la problématique de cette réalité. Angot ne fait pas le procès du comportement de son père envers elle – même si elle le désigne comme coupable –,

elle expose le comportement de la journaliste face à l'inceste. Celle-ci veut toujours en savoir plus sur la question, elle interroge la narratrice sans relâche. Son discours est rapporté à travers une écriture parataxique qui s'oppose aux passages de la narratrice relatant les vacances en Italie, et montre la violence symbolique de l'interrogatoire. Cette violence s'exprime dans la vitesse des phrases qu'aucune conjonction de coordination ne vient freiner – les questions et les remarques sont assénées les unes à la suite des autres sans qu'on ait accès aux réponses de la narratrice –, et dans la juxtaposition de questions insignifiantes et de questions déplacées: «Pensez-vous que toutes les femmes s'en sortent comme vous? Avez-vous envie de leur dire quelque chose? Voulez-vous un thé? Comment s'est passée la dernière rencontre? Le reverrez-vous? Aimeriez-vous qu'il meure?<sup>29</sup>» On voit ici que sont mises sur le même plan des préoccupations totalement incompatibles, qui relèvent du badinage ou alors de l'intime, sans qu'aucun indice ne souligne l'hétérogénéité de ce mélange. La journaliste ne semble absolument pas se rendre compte du caractère odieux de l'entretien qu'elle fait passer à la narratrice, qui nous dit qu'au sortir de cette épreuve, elle fond en larmes. En outre, comme nous l'avons vu avec l'étude de Doane et Hodges, la conception de l'inceste mise en jeu dans son discours est très manichéenne: «si... ou pas du tout.<sup>30</sup>»

Au final, la mise par écrit de l'entretien, présenté sous la forme d'un discours rapporté au style indirect, en fait apparaître le caractère aberrant. Une grande part de l'effet produit se joue dans la mise en littérature de ce discours sur l'expérience incestueuse: le texte fixe et redéploie les propos qui sont tenus à la narratrice «victime d'inceste». Angot permet ainsi au lecteur de faire l'expérience de la violence inhérente au discours qu'on lui tient sur son inceste. Cette stratégie qui consiste à recopier les mots des autres est particulièrement prisée par Angot dans ses livres. Ici, la lecture de

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 15.



ces passages est parfois étouffante, et l'asphyxie d'autant plus grande que le contenu est redondant: la journaliste réclame toujours plus de détails concrets sur la relation avec le père. Mais Angot insiste pour que notre lecture continue: «Je sais, ça fait déjà cinq pages, mais je n'ai pas terminé, j'en ai déjà sabré. Moi, c'était plus de trois heures. Je vous en prie. Je veux que vous lisiez ces phrases. Je vous en prie.<sup>31</sup>»

Comme nous l'annoncions, la problématique de la parole non stéréotypée sur l'inceste que personne ne veut entendre est reprise par l'auteure, mais les enjeux sont radicalement différents de ceux qui sont mobilisés par tous les textes que nous avons évoqués jusqu'ici. Angot montre la curiosité perverse de la journaliste et signale ainsi l'intérêt de beaucoup pour le côté scabreux des histoires d'inceste et la perversité qui caractérise leur discours. Son interlocutrice trouve cela «intéressant», «ça l'intéresse» comme il est dit à plusieurs reprises dans le texte. Elle veut savoir précisément quelles pratiques sexuelles avaient lieu entre le père et sa fille; elle insinue que la mère s'est faite la complice silencieuse du père; elle met en doute, sur un ton trivial, la qualité littéraire des textes d'Angot. Après un chapitre où la narratrice décrit les pentes de l'Etna et parle de la relation mère/fille dans une prose fluide aux accents lyriques, on est confronté au discours de la journaliste qui continue sur le même sujet, mais cette fois-ci à travers une suite de considérations historiques, de banalités sur les pays méditerranéens et une remarque sur la paresse de ses habitants, pour finir par revenir sans transition aucune sur le sujet du père. Et il en va de même pour l'ensemble des chapitres qui montrent la réception du récit de la narratrice et les questions qu'elle engendre. C'est pourquoi celle-ci interpelle directement le lecteur mis dans la position inconfortable de l'interviewé pour qu'il ne referme pas le livre. L'écriture d'Angot ne vise pas à dénoncer le patriarcat ni à expliquer l'existence de liaisons incestueuses dans nos sociétés, même si bien sûr elle les condamne. Cette logique de dénonciation, apparemment salvatrice pour la victime, est rejetée par

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 17.

Angot. En effet, il s'agit d'une logique qui donne lieu à coup sûr à des remarques douteuses, comme celle de la journaliste qui dit qu'«heureusement pour elle, elle n'a pas eu ce genre de problème.<sup>32</sup>» Aussi, la problématique investie par les autres écrits sur l'inceste – le comprendre et l'expliquer afin de prévenir l'existence d'autres actes incestueux pour soi-même ou pour d'autres – n'est pas reprise par le discours de la narratrice angotienne. L'auteure nous emmène sur un terrain différent.

En bref, *Interview* fait alterner deux discours qui rendent compte de deux manières distinctes d'appréhender l'inceste. D'un côté, on trouve une parole qui fait place à cette expérience de manière transversale au sein d'un discours complexe sur la beauté – et la difficulté – des relations filiales. De l'autre, on a un discours manichéen qui refuse d'entendre la parole de la narratrice et ramène tout à la réalité concrète de l'inceste: quoi, comment, à quelle fréquence, durant combien de temps, questions dont les réponses constituent le noyau des autres récits d'inceste. Une simple évocation de cette réalité – même au sein d'une structure littéraire complexe comme celle mise en place par Angot – suffit à mettre en marche la machine de l'interprétation testimoniale et à faire briller les yeux de l'interlocutrice. La journaliste circonscrit en trois coups de pinceau la personne qu'elle a en face d'elle: une victime d'inceste. À partir de là, on peut procéder à l'étude de cas: il ne faut surtout pas manquer l'occasion du jeu de la confession. D'où les questions en cascade, toutes plus stéréotypées les unes que les autres. Ce qui sépare ce positionnement de celui de la narratrice réside principalement dans la nuance et dans la capacité à saisir l'inceste au-delà de l'expérience physique concrète à laquelle il se rapporte. La narratrice place la sensibilité et la nuance de son côté, et exprime la distance qu'elle ressent entre elle et les interlocuteurs qui l'enferment dans le rôle de la victime d'inceste:

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 24.

Paradisique, vous avez raison, je ne le suis pas. Je ne l'ai jamais été. Mais pas non plus un sac d'inceste racorni. Vous l'avez pensé. De quoi je suis faite. Ni d'inceste ni de paradis. Tout ce que je peux vous dire, vous paraissez une autre planète. De mon point de vue, je suis différente de vous<sup>33</sup>.

Et finalement, et contre toute attente, Angot nous livre d'un bloc les réponses tant convoitées par la journaliste. Elle les introduit en quelques mots: «Voilà ce que je propose. Pour les curieux, dix pages suivent, très autobiographiques. Pour ceux que ça gêne, déchirez-les, je les en remercie. Et à la fois... ces pages j'en suis plutôt fière.<sup>34</sup>» Elle vient pourtant de déclarer, peu auparavant: «Les mouvements de mon corps, personne, autre que moi, ne peut les sentir. Personne ne pourra jamais sentir mon accouchement, mon inceste, ma danse, autre que moi. Mes mouvements expriment ma vie, ceux que je fais, et ceux que j'ai subis.<sup>35</sup>» Personne ne parviendra à réduire Angot à son inceste, à sa danse ou à son accouchement. Mais elle relate ces expériences malgré tout.

On peut considérer les quelques pages «très autobiographiques» sur lesquelles s'achève le livre comme un acte de provocation envers la critique mais aussi un acte d'affirmation de l'auteure. Un acte de provocation tout d'abord, car nous, lecteurs, avec la journaliste, obtenons finalement le récit d'inceste tant réclamé. Son interlocutrice lui suggérerait clairement que «tout ça, [Angot] devrai[t] l'écrire crûment, carrément, pour ne jamais y revenir.<sup>36</sup>» C'est chose faite. À la toute fin, la narratrice s'insurge contre son ancien éditeur qui lui reprochait de lui proposer des textes où il était invariablement question d'inceste, et plus largement contre ceux qui lui reprochent de revenir toujours sur le même sujet. C'est ainsi qu'elle compare l'expérience incestueuse à la Shoah: «Si j'avais vécu les camps, j'en parlerais tout le

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 46-47.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 121-122.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 32.

temps et à tout le monde, jusqu'à temps que l'un d'entre vous se lève et aille tuer le commandant du camp<sup>37</sup>.» Elle rejoint ainsi, l'espace d'un instant, le reste des récits sur l'inceste qui dénoncent. Mais il n'est pas certain qu'on obtienne vraiment un récit d'inceste canonique, ni que ce soit dit «carrément, pour ne jamais y revenir».

Angot, dans ces quelques pages, a mis en relief la curiosité malsaine de la société en lui donnant le récit d'inceste que cette dernière voulait obtenir. Elle a aussi pointé du doigt les reproches que paradoxalement elle endure à toujours écrire son expérience. Et bien sûr, elle a désigné la perversité de son père (ses jeux sexuels, ses arguments fallacieux pour convaincre sa fille du bien-fondé de leur relation). Mais dans les dernières lignes, on voit s'opérer un retournement majeur. Alors qu'on croyait avoir identifié un discours enfin univoque sur l'inceste, la narratrice revient sur le dernier rapport sexuel avec le père durant lequel elle a décidé que ce serait la dernière fois, et aussi que, contrairement à l'habitude, ils feraient l'amour «dans le sexe<sup>38</sup>.» Puis le récit se termine abruptement sur quatre lignes qui disent que Claude, qui lui a ouvert les bras après qu'elle a définitivement rompu avec son père, a passé l'agrégation d'anglais avec succès. «Woolf, "les mondes intérieurs" le sujet, et il a eu 16. Ce qui est excellent comme note d'agreg<sup>39</sup>.» Dans cette fin, le récit victimaire est pris à contre-pied: autant dans le propos que dans la forme, Angot est, au moment de l'écriture, actrice de l'inceste. Elle a fait sienne cette expérience aliénante. Et pour comprendre réellement le texte angotien, il ne faut pas hésiter à jouer sur la polysémie du mot actrice: Angot maîtrise son texte, et il y a mise en scène. À titre de comparaison, on peut citer le travail de l'artiste française Marie L., qui, dans *Bloody Marie*<sup>40</sup>, en 2001, montre des photographies prises par elle-même lors de séances au cours desquelles elle se passe des aiguilles sous la peau et se fait subir diverses

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>40</sup> Marie L., *Bloody Marie*, Paris: Alix, 2001.

violences corporelles. En regardant les photographies de cet album, on n'apprend rien sur le masochisme. Alors qu'à première vue on pourrait penser qu'il s'agit de documenter sur une pratique extrême, des éléments tels que le cadrage ou encore l'esthétique particulière propre à ces photographies nous informent sur le caractère artistique de la pratique, à l'intérieur de laquelle Marie L. exerce un contrôle. Il en va de même lorsqu'on Angot: on n'apprend pas énormément sur l'inceste. Mais la prise de parole telle qu'on la trouve ici constitue une prise de pouvoir.

Le texte fonctionne selon un régime en apparence aberrant: un récit à la première personne à narratrice éponyme qui n'est pas strictement autobiographique. Comme nous venons de l'écrire, le texte angotien n'est pas un témoignage: il relève plutôt de la mise en scène. Dans le monologue théâtral *L'Usage de la vie*, Angot définit cette pratique littéraire qui est la sienne: «la seule chose autobiographique ici, attention, c'est l'écriture. Mon personnage et moi sommes collés à cet endroit-là. À part ça tout le reste est littérature. Les vrais noms c'est pour que le mur s'amincisse et du même coup grandisse<sup>41</sup>.» On pourrait alors rattacher l'écriture d'Angot au courant de l'autofiction. Nous choisissons toutefois volontairement de ne pas le faire, des études très sérieuses sur la question ayant démontré que l'utilisation du terme «autofiction» tend à figer dans une catégorie floue un corpus protéiforme sans pour autant aider à l'appréhender<sup>42</sup>. On classe en effet sous cette appellation quantité de textes dont le narrateur ou la narratrice à la première personne porte le même nom que l'auteur(e). Si ce regroupement permet d'établir un corpus de textes homogène du point de vue de la démarche formelle d'écriture (écrire au *je* en utilisant son propre nom), il est moins certain qu'il aide à saisir la variété des effets de lecture produits par ces textes. Il n'est d'ailleurs pas acquis que ces derniers aient tous les potentiel subversif de l'écriture angotienne. On peut par contre affirmer que les textes de

---

<sup>41</sup> Christine Angot, *L'Usage de la vie*, Mille et une nuits, 1999, p. 40.

<sup>42</sup> Voir sur ce point Vincent Colonna, «L'autofiction biographique», chap. in *Autofictions et autres mythomanies littéraires*, Auch: Tristram, 2004, p. 93-117.

Christine Angot, qui fonctionnent presque tous sous le mode particulier que nous avons mis au jour, déstabilisent le lecteur en contrecarrant tous les mécanismes habituels selon lesquels on dit et on lit l'inceste.

## CHAPITRE II

### *L'INCESTE: L'ÉCRITURE DE LA MARQUE*

Une jeune fille dont on a abusé, un enfant innocent, un père vicieux, une mère amoral: toutes ces dénominations sont autant de stéréotypes à travers lesquels se construisent généralement les témoignages sur l'inceste et le discours tenu par la société sur le sujet. Comme nous l'avons indiqué au premier chapitre, la tragédie de l'interdit fondamental se déploie invariablement sur ce socle dichotomique du bien et du mal. Ainsi, lorsque le silence est brisé et qu'une demande de reconnaissance est faite par une personne ayant vécu l'inceste, elle consiste en une lutte pour la reconnaissance de l'existence de l'acte et a pour but de consacrer l'identité des acteurs impliqués: la victime et son bourreau. L'ancien enfant agressé demande à être reconnu comme victime. Or, le statut victimaire n'intéresse pas Christine Angot. Elle refuse corps et âme d'en être investie, estimant que cela la dirigerait vers un processus de guérison qui, s'il est supposé permettre de dépasser l'expérience traumatique et de pouvoir continuer à mener une existence vivable, la pousserait à ignorer la trace que l'inceste a laissée chez elle. Les témoignages lui donnent d'ailleurs raison: les femmes agressées sexuellement par leur père écrivent le plus souvent qu'il leur reste du chemin à parcourir avant de pouvoir enfin surmonter totalement l'expérience, et que de la mettre en mots et de se faire reconnaître comme victime leur permet seulement d'aller mieux. C'est pourquoi Angot veut reconnaître et faire reconnaître la marque que l'inceste a laissée en elle. Même si elle condamne les gestes incestueux posés par son père, son propos ne vise pas à accuser ce dernier, mais à intégrer l'héritage maudit

qu'il lui a transmis. «Je ne cherche pas à l'accuser. Les monstres existent seulement dans les contes. Je ne cherche ni à l'accuser ni à l'excuser. Il n'y a qu'une chose qui compte, la marque. Et il m'a marquée.<sup>1</sup>» C'est la mise en scène de cette marque qu'entreprend Christine Angot dans *L'inceste*. Lorsque ce livre, le plus médiatisé de l'auteure, s'ouvre sur «J'ai été homosexuelle pendant trois mois. Plus exactement, trois mois, j'ai cru que j'y étais condamnée<sup>2</sup>», on peut déjà se douter qu'on ne ressortira pas indemne de la lecture. D'emblée, le ton du propos est donné: on est propulsé dans un tourbillon de mots qui s'enchaînent telle une machine lancée à toute allure et dont la marche ne prend fin que quelques deux cents pages plus loin, un peu abruptement, avec la phrase: «C'est terrible d'être un chien.<sup>3</sup>»

## 2.1 La relation homosexuelle comme paradigme de la relation impossible

Dans les premières lignes, le lecteur averti reconnaît une référence à l'incipit d'un autre texte, un roman d'Hervé Guibert intitulé *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*<sup>4</sup>. Cette amorce intertextuelle, coup d'envoi romanesque en écho, se prolonge dans toute la première moitié du livre d'Angot, «No man's land» – espace de l'entre-deux et espace dépouillé de présence masculine –, où l'on trouve régulièrement des phrases se rapportant à ce même livre de Guibert. On peut ainsi lire, chez l'auteure, «Un homme en bonne santé possède entre 500 et 2000 T4, j'étais essoufflée<sup>5</sup>», et chez Guibert: «Les dernières analyses, datées du 18 novembre, me donnent 368 T4, un homme en

---

<sup>1</sup> Christine Angot, *L'inceste*, Paris: Stock, 1999, p. 207-208.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>4</sup> «J'ai eu le sida pendant trois mois. Plus exactement, j'ai cru pendant trois mois que j'étais condamné par cette maladie mortelle qu'on appelle le sida». Dans Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris: Gallimard, 1993, p. 9.

<sup>5</sup> *L'inceste*, *Ibid.*, p. 27.



bonne santé en possède entre 500 et 2000.<sup>6</sup>» D'autres fois, la figure de l'écrivain à qui sont faits les emprunts est mobilisée directement: «J'ai devant moi la lettre d'Afrique, le livre de Guibert, le magazine *Eurêka*.<sup>7</sup>» L'intertexte guibertien est donc très prégnant dans *L'inceste*. Laurent Dumoulin, dans un article intitulé «Angot salue Guibert», a recensé une quinzaine d'emprunts dans le texte d'Angot<sup>8</sup>. Il convient alors de nous interroger sur ce que nous dit la présence de cet intertexte qui assaille le lecteur dès l'incipit.

Dans *À l'ami...*, le narrateur raconte l'impact de sa séropositivité sur sa vie quotidienne. Parmi les conséquences les plus notables de la découverte de son statut sérologique, on remarque que le temps de la maladie est un temps accéléré, entraînant un malaise lié à la privation du lointain autant qu'une lucidité nouvellement acquise par la certitude d'une mort prochaine. Tout va donc plus vite. Les considérations du narrateur et de ses compagnons de malheur à propos des livres qu'ils auront ou non le temps d'écrire avant leur disparition montrent les implications concrètes de la maladie dans leurs vies. Le temps de l'écriture reflète aussi cette accélération: la composition du livre, découpé en cent chapitres, est symptomatique de ce temps altéré. Conjointement à ce rétrécissement temporel, on assiste à une transformation et à un affaiblissement du corps malade. Malgré l'arrivée dans le récit de Bill, un homme qui prétend être en mesure de soigner ses amis séropositifs grâce à un vaccin américain, et contrairement à ce qu'annoncent les premières lignes du roman, on comprend que le narrateur est bel et bien sur le point de mourir. La médicalisation exponentielle du corps affaibli et la multiplication des symptômes de la maladie en sont des indices sans équivoque. Hervé Guibert, qui écrit à la première personne en mettant en scène un narrateur éponyme, est lui-même au seuil de la mort au moment de l'écriture de

---

<sup>6</sup> *À l'ami*, p. 13.

<sup>7</sup> *L'inceste*, p. 69.

<sup>8</sup> Laurent Dumoulin, «Angot salue Guibert», *Critique*, n°663-664, août-sept. 2002, p. 639.

son livre. Dans *À l'ami...*, la vie et l'écriture sont intimement liés. Le narrateur déclare d'ailleurs à la fin du texte qu'il tient bien plus à son roman qu'à sa vie<sup>9</sup>: avec le sida qui s'insinue dans les moindres recoins de l'existence, ce livre, dont le sujet est le sida, devient toute la vie. L'adresse au lecteur qui est faite dans les dernières pages n'en est que plus poignante: «Bill est un fantoche qui ne fait rien par générosité, ni par humanité. Il n'est pas dans notre monde, il n'est pas dans notre camp, ce ne sera jamais un héros. Le héros est celui qui assiste l'agonisant, c'est vous, et c'est peut-être moi l'agonisant.<sup>10</sup>» Guibert, qui déclarait beaucoup penser à son lecteur en écrivant, finit par interpeller ce dernier, compagnon fantasmé qui prendrait la place de Bill, l'ami qui a fait défaut au moment où l'on avait le plus besoin de lui<sup>11</sup>.

Si l'on reprend la première phrase de *L'inceste*, l'homosexualité se substitue à la séropositivité en tant qu'état auquel on dit avoir cru être condamné mais dont on laisse entendre que la guérison est possible – à la seule différence que le clin d'œil au livre de Guibert dit immédiatement que la narratrice angotienne est condamnée à l'homosexualité. Mais la séropositivité, ce qui motive l'écriture de *À l'ami...*, ne renvoie pas seulement, chez Angot, à l'homosexualité: elle renvoie aussi à l'inceste. On le sait, l'inceste est le sujet d'écriture qui anime l'auteure: ses publications précédentes l'ont déjà illustré, et un pas de plus est même franchi cette fois-ci, en ce que l'inceste est carrément devenu le titre du livre. En résumé, la narratrice est condamnée, dès les premières lignes, à l'homosexualité, qui serait liée d'une façon ou d'une autre à l'inceste. Incipit sibyllin s'il en est: malgré la référence intertextuelle qui

---

<sup>9</sup> «Oui, je peux l'écrire, et c'est sans doute cela ma folie, je tiens à mon livre plus qu'à ma vie». Dans *À l'ami*, p. 274.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>11</sup> On retrouve cette préoccupation pour la personne du lecteur dans *Le mausolée des amants*, journal intime de l'auteur publié dix ans après son décès, où Guibert écrit à propos du but de la publication: «Il ne s'agit pas de postérité, mais de l'assurance vague, presque abstraite, de rencontre, dans le temps, à des fuseaux divers [...], d'un lecteur [...], d'un exemplaire réchappé qu'il prendra entre ses mains, et que cette parole, cette voix se remettra à vivre, pour quelques temps, dans son corps». Hervé Guibert, *Le mausolée des amants*, Paris: Gallimard, 2001, p. 126.

le charge immédiatement de sens, il ne se laisse pas appréhender facilement. Mais, à ce stade, la lecture ne fait que commencer. La filiation avec le texte de Guibert nous offrira, tout au long de notre étude, une lumière précieuse pour éclairer le sens du livre d'Angot.

Le livre s'appelle *L'inceste*, et il faut attendre la fin du texte pour que l'expérience incestueuse y soit abordée de front. Il en allait de même dans *Interview*, mais la teneur du livre qui nous intéresse maintenant est différente. La question de la réception de la parole incestueuse est largement évoquée dans *L'inceste*, mais elle n'y est pas mise en scène de manière continue à travers un discours rapporté (comme celui de la journaliste dans *Interview*). On est plutôt confronté au comportement pathologique de la narratrice qui vit une histoire d'amour avec Marie-Christine, un médecin dans la quarantaine. La lecture nous informe très vite de cette évidence: Christine est folle. Cette folie se cristallise en particulier dans son utilisation du téléphone, ce qu'elle nomme ses «délires téléphoniques<sup>12</sup>». Elle appelle sa compagne sur son lieu de travail plusieurs fois par jour, souvent pour des brouilles. Elle lui raccroche au nez, lui reproche de ne pas avoir tenu compte de la remarque qu'elle lui a faite lors de leur précédent échange téléphonique, ou bien d'en avoir tenu compte; elle lui dit que tout est fini entre elles et qu'il n'est plus nécessaire de la rappeler; elle rappelle peu après pour lui demander de passer la soirée avec elle; etc.

Christine apparaît comme une personne totalement incohérente. Elle trouve des raisons toutes plus incompréhensibles les unes que les autres pour saboter sa vie de couple, accablant son amie de reproches sans motif apparent. Elle l'écrit elle-même, les définitions du *Dictionnaire de psychanalyse* de Plon et Roudinesco à l'appui: elle est paranoïaque, ce que les échanges téléphoniques traduisent on ne peut mieux. Les périodes de crise sont ponctuées de moments durant lesquels la narratrice se dit de nouveau attirée par Marie-Christine (elle redevient homosexuelle, le test est

---

<sup>12</sup> *L'inceste*, p. 59.

de nouveau «positif» comme chez Guibert) et imagine un avenir idyllique pour elles deux et Léonore. Elle passe donc constamment d'un extrême à l'autre. Sa compagne s'efforce d'endurer ces excentricités, mais elle ne peut que faire le constat de l'échec de leur couple. Christine, elle, s'arrange à chaque fois pour faire repartir la flamme à peine éteinte de leur relation. La temporalité s'en ressent: on a l'impression d'être pris dans un enchaînement infini de ruptures et de reprises. La narratrice va même jusqu'à déclarer, en parlant d'un voyage à Rome que les deux femmes sont censées réaliser ensemble: «Contrairement à ce que vous lirez à la fin, nous y sommes allées.<sup>13</sup>»

Au sein de ce flou chronologique, la relation tortueuse apparaît sans fin, prise dans un cycle inéluctable. Le comportement instable de la narratrice est comparé, dans le texte, à celui d'un alcoolique qui noie ses angoisses dans l'alcool, qui boit jusqu'à la limite de ce qu'il peut endurer, pris dans l'alternance des phases de désespoir et des phases d'euphorie. En référence à la pratique sexuelle qu'elle se refuse longtemps à faire par dégoût, la narratrice parlera même de «boire la lie<sup>14</sup>». Elle dira aussi: «On arrête si c'est dangereux, si ça le devient. Mais, si ça n'empêche pas de travailler, si c'est un excitant, d'offrir son corps en sacrifice c'est normal. À quelque chose qui aide.<sup>15</sup>» C'est ainsi qu'elle ne parvient jamais à mettre un point final à cette relation, aussi dysfonctionnelle soit-elle: ce «sacrifice» constitue un exutoire pour Christine. Elle ne cesse pourtant de répéter qu'elle a décidé d'essayer de mettre un terme à sa relation avec Marie-Christine, une relation qui l'épuise autant physiquement que psychologiquement.

La répétition qui caractérise le texte nous amène à la question du souffle soulevée par Catherine Mavrikakis dans un article où elle traite à la fois de la prose de Guibert et de celle d'Angot. Encore une fois, un lien de filiation est établi entre ces

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 22.

deux auteurs. Ils ont en commun un souffle qui parcourt leurs textes, chacun à sa manière. Mavrikakis montre que ce souffle, qu'elle qualifie d'obscène du fait qu'il incarne et donne à voir en mots la folie de Christine et le sida d'Hervé dans leurs halètements, relève de la pornographie. L'accélération et la scansion du temps ne sont pas étrangères à la dimension pornographique de ce souffle, comme on le voit dans ce passage: «Je cherche à être un monstre, peut-être, comme lui, je suis folle, comme lui, ça gâche tout, comme lui, je parle parfaitement ma langue, comme lui, je suis insupportable, comme lui, j'ai du charme, peut-être, comme lui, j'ai de petites mains, comme lui.<sup>16</sup>» Dans le cas d'Angot, la scansion prend la forme d'une syntaxe atypique qui traduit les soubresauts de la pensée qui s'emballe. Le motif de la répétition joue aussi un rôle majeur dans l'expression du souffle. Des épisodes – Mavrikakis prend pour exemple la scène des clémentines – reviennent de manière récurrente dans les divers textes d'Angot, et de façon encore plus marquée dans *L'inceste*. La redondance de ces passages et de certaines phrases, associée à la scansion qui crée un rythme affolé et affolant, va de pair avec la reprise constante de la relation tout juste arrêtée. Mavrikakis écrit à propos de Guibert, et cela vaut aussi pour notre auteure, que

[d]ans chaque souffle répété de la voix, s'inscrit une différence, le même comme toujours mieux, le même comme encore, mais pas exactement pareil, parce que cette fois-ci je veux aller plus loin, si tu sens ce que je veux dire. Encore, encore. Je veux l'avant-dernière fois<sup>17</sup>.

Il s'agirait de se faire croire que ce pourrait être la dernière fois, qu'on expire possiblement le dernier souffle, et d'en jouir encore une fois, l'avant-dernière; puis de recommencer. Pour rendre compte de cette dynamique, Mavrikakis parle d'intensification de soi. Dans la même optique, la narratrice de *L'inceste*, en se

---

<sup>16</sup> *L'inceste*, p. 215.

<sup>17</sup> Catherine Mavrikakis, «Lois du silence, lois de la parole, ou comment penser avec Foucault les politiques du dire», *Tessera*, vol.29, hiver 2000-2001, p. 376-377.

comparant à une alcoolique, reprend une formule de Péguy qui dit que ce qui compte n'est pas le dernier nymphéa, le dernier regard, le dernier verre, mais le premier, «qui répète tous les autres et le dernier.<sup>18</sup>» Ici, la répétition est signifiante par rapport à une première occurrence. À la lumière de l'article de Mavrikakis, et à la lumière du texte lui-même qui nous informe sur sa propre signification autant par sa forme (le souffle) que par son contenu (le nymphéa qui se répète), on comprend que la relation est une constante reprise d'elle-même, et que le souffle dont elle relève participe d'une intensification de l'expérience. Mais elle apparaît aussi comme la reprise d'autre chose, d'un autre nymphéa, le premier véritable, le premier verre qui a été bu et qui a déclenché les autres en cascade. La relation ainsi exposée dans le halètement de ses reprises et de ses ruptures apparaît comme l'expression obscène d'une folie qui remonte à un temps antérieur. Le spectre de l'inceste s'y laisse peu à peu deviner. En outre, on comprend que la logique qui soutient cette relation est obsessionnelle et masochiste.

La narratrice n'est pas à son aise dans cette relation homosexuelle: les rapports physiques ne la satisfont pas (ils exigent qu'elle se contorsionne, et certaines pratiques la rebutent); la vie quotidienne non plus (folie, épuisement). Angot insiste par ailleurs sur la phrase de Freud qui dit qu'un hétérosexuel pleinement développé n'a aucune chance de devenir homosexuel. Il semble donc que la narratrice se force, que ses gestes soient mus par une logique qui la dépasse, qu'elle ne contrôle pas et qui la plonge dans la folie. Elle ne veut pas se reconnaître dans cette histoire d'amour lesbien qui, malgré tout, est la sienne. La relation homosexuelle, dans ce cas, est une relation problématique, et même, en l'occurrence, paradoxale. Christine déclare en effet à différentes reprises sa fascination pour le paradoxe. En premier lieu se trouve justement l'homosexualité: l'attirance est manifeste, mais c'est entre deux femmes, ce qui, sans considération morale aucune, n'est pas dans l'ordre de la procréation et des

---

<sup>18</sup> *L'inceste*, p. 21.

liens filiaux. En fait, lorsqu'Angot écrit: «Les choses impossibles me fascinaient<sup>19</sup>», il faut penser l'impossibilité à travers le prisme du paradoxe. Cette relation homosexuelle est un paradoxe: elle n'a pas lieu d'être pour Christine, mais elle a tout de même lieu.

Le rapport entre homosexualité et inceste, sous-entendu dès l'incipit, s'articule donc de la façon suivante: l'homosexualité, c'est de l'inceste, en tant que paradigme de la relation impossible. Le lien entre les deux est de nature fonctionnelle. Tout comme la relation sexuelle entre parents et enfants relève de l'invisible et n'offre aucune prise à l'esprit pour lui donner un sens, de même la relation dans laquelle se lance la narratrice existe en marge de la norme sociale, qui veut que l'amour homosexuel soit considéré comme inessentiel, voire comme moins légitime que l'amour hétérosexuel. Angot explique, au cours d'une entrevue, pourquoi elle a choisi d'évoquer l'inceste transversalement: dans la question de l'homosexualité, il y a «la question de la phrase impossible ou de la relation invisible et impossible [...]». C'est celle-là qui me donne la possibilité d'avoir les contradictions qui m'intéressent dans mon texte.<sup>20</sup>» Ainsi, la relation avec Marie-Christine renvoie à la relation avec le père. Il faut y voir une forme de résurgence de la relation incestueuse. C'est pour cette raison qu'elle amène la folie. Le lien est d'ailleurs établi à plusieurs reprises, notamment dans cet extrait:

Je l'ai rencontré à quatorze ans, de quatorze à seize ans, ça avait lieu. Sans que je cesse de demander, chaque fois, d'arrêter. Par téléphone, avant de se voir, chaque fois. Il me disait chaque fois oui. Chaque fois ce n'était pas possible. Comme Marie-Christine, chaque fois j'arrête par téléphone, quand je la revois ce n'est pas possible<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>20</sup> Marc Cayer, *Sujet: Christine Angot*, entretien avec Danielle Laurin, coll. «Cent Titres», Montréal: Productions Pixcom: Télé Québec, 2000, vidéocassette VHS, 26min, son, couleur.

<sup>21</sup> *L'inceste*, p. 171-172.

## 2.2 Une subjectivité mise à mal par l'inceste

Dans son ouvrage *Witnessing: Beyond Recognition*<sup>22</sup>, Kelly Oliver développe une théorie de la subjectivité qui prend le contre-pied de la conception hégélienne d'un sujet construit à travers une lutte pour la reconnaissance de soi. Elle mobilise pour ce faire les travaux de divers penseurs pour en circonscrire les points forts mais aussi les limites. Pour commencer, elle examine les études qui semblent se prêter le mieux à son projet: celles de Franz Fanon, le théoricien des rapports entre maître et esclave et entre Blancs et Noirs, qui privilégie l'action du sujet au détriment de la réaction à l'oppression; celles de Nancy Fraser, qui milite pour redonner de la valeur aux groupes défavorisés, et pour mettre à mal la structure de valeur culturelle afin de déstabiliser le groupe dominant; celles de Maria Lugones dont la proposition repose sur une mobilité géographique du sujet qui lui permette de s'identifier aux autres à travers un contact direct et une attitude d'ouverture bienveillante; celles de Patricia Williams, pour qui le concept de frontières mouvantes au sein d'identités fluides constitue un moyen de dépasser les rapports d'opposition; ou encore celles d'Iris Young qui déclare qu'on ne peut pas se mettre à la place des autres, mais qu'il est toutefois possible – et souhaitable – d'être ouvert à l'altérité et d'écouter. Le concept de fluidité identitaire et l'accent mis sur le sujet opprimé se prêtent bien au projet théorique d'Oliver, mais n'en restent pas moins insuffisants. Au milieu de toutes ces propositions, elle entrevoit néanmoins une piste intéressante: la réflexion de Kristeva, et surtout celle de Judith Butler, qui montre comment la déconstruction de l'identité pourrait constituer un remède contre l'irrespect ou le manque de reconnaissance qui sont à la base de la perte de la subjectivité du sujet opprimé<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Kelly Oliver, *Witnessing: Beyond Recognition*, Minneapolis, MN; London: University of Minnesota Press, 2001, 251 p.

<sup>23</sup> «How deconstruction might provide a transformative remedy for disrespect or lack of recognition». Dans Kelly Oliver, *Witnessing: beyond recognition*. Minneapolis, MN; London: University of Minnesota Press, 2001, p. 60.



Tout comme Butler, Oliver inscrit sa réflexion dans la dynamique de l'intersubjectivité. Mais, contrairement à la première qui affirme que le sujet se construit dans un rapport conflictuel aux autres, dans une logique d'exclusion, Oliver se positionne en faveur d'une réintroduction de la notion d'éthique dans les rapports entre sujets. Chez elle, la subjectivité trouve son fondement non pas dans le pouvoir qu'a un sujet de conférer sa reconnaissance à un autre, mais dans la capacité à interagir d'égal à égal avec l'autre, ce qu'elle désigne sous les termes de «addressability and response-ability<sup>24</sup>». Cela implique donc une exigence commune de respect pour les sujets de l'interaction, exigence qui est absente chez Hegel et chez Butler. Dans notre texte, on voit clairement que cette capacité d'interaction – s'adresser à l'autre, recevoir sa parole de manière ouverte – a été perdue par la narratrice, et que cette perte résulte de l'expérience incestueuse.

L'impossibilité qui caractérise l'inceste ne se retrouve néanmoins pas uniquement dans l'incapacité de Christine à vivre une relation sereine. Les mots qui dépeignent cette relation en sont eux aussi affectés. En effet, le texte lui-même est façonné de l'intérieur par la question de l'impossibilité, du paradoxe. Un détour par l'écriture de la séropositivité chez Guibert va nous aider à mieux cerner la signification du travail formel dans la prose d'Angot. Celui-ci écrit: «Parallèlement donc au virus HIV la métastase bernhardienne s'est propagée à vitesse grand V dans mes tissus et mes réflexes vitaux d'écriture, elle la phagocyte, elle l'absorbe, la captive, en détruit tout naturel et toute personnalité pour étendre sur elle sa domination ravageuse.<sup>25</sup>» En faisant le constat de l'influence de l'écriture de Bernhard sur la sienne, influence qui s'exerce de la même façon que le virus du sida se propage dans le corps, Guibert utilise un champ lexical issu du domaine médical et qui est plus particulièrement utilisé pour décrire les processus liés à la progression de la

---

<sup>24</sup> Oliver, p. 105.

<sup>25</sup> *À l'ami*, p. 232.

contamination («métastase», «propagée», «tissus», «réflexes vitaux», «phagocyte», «détruit», «domination ravageuse»). L'influence, disons même la contamination, est donc totale: le sida affecte autant la logique d'écriture – une écriture contaminée par les autres textes (Bernhard), par le temps de la maladie (l'accélération) – que le vocabulaire employé.

À travers son analyse comparative des textes d'Angot et de Guibert, Dumoulin évoque la présence de ce processus de contamination dans les deux cas. Il se limite toutefois à la question de l'intertextualité. «Métaphore de la contagion chez l'un et de l'inceste chez l'autre: à chaque fois, c'est le sujet principal du livre qui met en acte le dialogue entre les écritures.<sup>26</sup>» Le critique voit en effet un signe d'«aliénation» comparable à l'inceste dans les emprunts littéraires multiples qui sont faits dans le texte angotien, «à la fois au sens étymologique et au sens courant de ce mot: devenir "autre" et devenir folle.<sup>27</sup>» Mais l'aliénation de l'inceste se manifeste, dans le livre d'Angot, bien au-delà de la pratique intertextuelle. D'une part, l'écriture s'inscrit comme nous l'avons vu dans une temporalité répétitive – celle de la folie, de la paranoïa – et, d'autre part, le texte se déploie par associations d'idées, qui sont des associations qualifiées d'incestueuses. Alors que dans les écrits antérieurs, ces dernières se manifestaient à travers une parataxe qui juxtaposait des éléments apparemment disparates en nous laissant le soin de faire le lien par nous-même<sup>28</sup>, le procédé est poussé à l'extrême dans *L'inceste*, et le choix de faire les associations n'est plus toujours laissé à la discrétion du lecteur, qui est poussé de force dans cette logique incestueuse. C'est par exemple le cas au cours d'un passage dans lequel Christine se remémore le défilé du Carnaval auquel elle a assisté avec sa fille. À

---

<sup>26</sup> Dumoulin, p. 642.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 641.

<sup>28</sup> Pour faire comprendre son addiction à la littérature, l'auteure écrit: «[Les marginaux] continuent de parler entre eux. D'échanger leur drogue. Ma vie n'est devenue qu'écriture maintenant.» Dans Christine Angot, *L'usage de la vie*, Paris: Mille et une nuits, 1999, p. 17.

travers ce passage, la narratrice se souvient également d'une phrase prononcée par une femme au retour d'un safari en Afrique, phrase qu'elle met en parallèle avec l'événement du défilé et sa relation avec Marie-Christine:

Les girafes quand j'ai à côté de moi des gosses qui crèvent la faim. Une lesbienne, quand j'ai à côté de moi ma fille qui pleure, Monsieur Carnaval brûle. Mais Monsieur Carnaval ç'aurait pu être elle il y a quarante ans dans un camp de déportés homosexuels. Je rêve! Je rêve: J'aimais la voir, la voir arriver<sup>29</sup>.

Selon cette logique, des réalités complètement étrangères sont mises en rapport: les girafes et l'amante, le Carnaval et la Shoah, un cri d'épouvante et une formule d'introduction à un passage onirique. Ces phrases folles, au sens impossible, inscrivent dans le corps du texte l'impossibilité qui caractérise l'inceste et, du même coup, viennent figurer l'expulsion du sujet de la sphère d'intelligibilité du social. L'inceste vient se glisser dans les mots et miner la possibilité d'interagir avec l'autre.

Sylvie Mongeon fait remarquer que «*L'inceste* est le lieu d'une effraction, le théâtre où se joue la transgression de certains codes syntaxiques, littéraires et langagiers», et que «l'écriture d'Angot, en cassant le langage et les normes, bouscule la contrainte sociale.<sup>30</sup>» Les associations incestueuses sont vraisemblablement l'objet principal de cette analyse. Mongeon affirme en outre que la mise en scène d'une identité instable, changeante, affecte la forme même du livre en donnant à voir, et même à entendre, à ressentir dans le souffle de la voix, une parole dont le sens échappe aux codes sociaux. Angot met en scène une identité mouvante pour laquelle la distinction entre homosexualité et hétérosexualité n'est pas pertinente et une identité de femme qui s'affiche dans le même livre comme la fille incestueuse de son père et comme la mère de Léonore (à qui revient une fois de plus la dédicace).

---

<sup>29</sup> *L'inceste*, p. 68.

<sup>30</sup> Sylvie Mongeon, «Le féminin de surcroît dans *L'inceste* de Christine Angot», in *Esquisses du féminin: les contours d'une dérive*, Sainte-Foy: CÉLAT, Montréal: UQAM, 2004, p. 28.

### 2.3 Les associations incestueuses: une écriture performative

Comme nous le disions en introduction, les témoignages sur l'inceste ne comportent en général rien de tel. Seules de rares exceptions existent, comme *The Kiss* où le style lymphatique de Kathryn Harrison transpose dans le corps du texte l'apathie dans laquelle est plongée la narratrice à la suite du geste incompréhensible du père. Ordinairement, l'écriture de l'inceste, qui se veut réaliste, présente une figure de victime exemplaire et se situe dans une dynamique de rétablissement ou dans une perspective de dénonciation. Ce faisant, les témoignages montrent comment l'expérience incestueuse hante le quotidien de celles qui l'ont vécu. Angot elle aussi l'évoque: la folie, les maux physiques, somatisation de maux psychologiques, tout cela la torture et vient miner sa vie sociale. Mais le texte angotien, contrairement aux productions testimoniales, ne donne aucune garantie de véridicité, de multiples indices fixant clairement le lecteur à ce sujet (par exemple, le brouillage affiché de la temporalité). En fait, *L'inceste* ne se contente pas de raconter; il met en scène dans le langage les mécanismes qui désignent la narratrice comme folle et qui la poussent hors de la communauté. On sort du domaine du récit traditionnel pour aller vers une écriture performative. Les associations incestueuses, qui mélangent tout, qui «recoup[ent] ce qu'on ne recoupe pas<sup>31</sup>», confrontent le lecteur à la réalité de l'inceste plus que n'importe quelle description des actes du père sur sa fille. Ce constat, que l'auteure fait elle-même, est à la base de son projet littéraire:

Je parlais des causes, des causes profondes [la relation avec le père]. Entrer là-dedans, remuer tout ça? Qu'est-ce que ça apporte? Est-ce que ça rendra le livre plus intéressant? Non. Ça ne rendra pas le livre plus intéressant. Et ce n'est pas très poli surtout. Ce n'est pas l'essentiel, l'essentiel, je suis perverse, voir comment je pratique la torture mentale<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> *L'inceste*, p. 105.

Angot tente de montrer la forme palpable de l'inceste dans sa pensée. En faisant le choix de rendre compte d'un mode de pensée aussi aberrant, elle prend le risque que le lecteur y décèle quelque caractère malsain de l'auteure, et que son livre ne soit considéré que comme celui d'une folle. Or, le diagnostic d'une chute sans retour dans les oubliettes de la déraison, que peut faire le lecteur, verrait l'auteure s'aliéner ce dernier, comme l'explique Monique Plaza: «Abolissant la possibilité de la fiction, décalé par rapport au cadre symbolique, le texte fou reste en deçà de l'espace potentiel [de co-jouissance avec le lecteur].» Angot pourrait s'exposer au repli du lecteur sur lui-même, et jusqu'aux représailles de ce dernier: au contact du texte fou, «nous ne nous contentons pas de claquer la porte aux mots de l'autre: nous lui tenons rancune.<sup>33</sup>» Ce type de texte vient en effet questionner les piliers les plus fondamentaux de notre réalité. Il est donc important pour l'auteure de montrer, ou tout au moins de laisser entendre, puisque ce n'est pas l'objet central de son propos, qu'elle n'est pas folle, que la fiction sans la fiction est encore possible, que le cadre symbolique qui fonde les rapports sociaux gagnerait à être remis en question le temps d'un livre, et qu'un espace potentiel se doit de voir le jour sous ces conditions. Le problème reste néanmoins que l'inceste est par définition une réalité qui se trouve en dehors de tout espace d'intelligibilité. Alors, comment faire comprendre le caractère impossible de l'inceste sans donner naissance à un texte fou? Cette question ne trouve certainement pas de réponse évidente, mais c'est autour de ce paradoxe que s'articule *L'inceste*.

À l'incarnation de l'inceste dans la matérialité même du texte s'ajoute, comme d'habitude chez l'auteure, la présence d'un important métatexte qui procède d'une volonté claire d'orienter la lecture, d'influencer la façon dont va être reçu et interprété le texte. Ce métatexte, qui supplie le lecteur de passer outre le caractère peu avenant

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>33</sup> Monique Plaza, *Écriture et folie*, Paris: Presses Universitaires de France, 1986, p. 98.

des mots qui s'enchaînent sur la page et de comprendre de quoi ils retournent, laisse entendre que le but du livre n'est pas, en dépit des apparences, d'égarer le lecteur.

#### **2.4 La difficulté de dire l'inceste: donner à voir l'aveuglement sans s'aliéner le lecteur**

Tous les procédés propres à l'écriture angotienne sont poussés à leur limite dans *L'inceste*, et l'autoréflexivité n'y échappe pas. Cette fois-ci la narratrice – dont l'identité, rappelons-le, recoupe largement celle de l'auteure – se présente sous un jour peu flatteur. Christine exprime donc des craintes quant à la réception de ce livre qui la dépeint comme une personne perverse. Comme nous venons tout juste de le souligner, se désigner soi-même comme folle n'est pas un choix narratif allant de soi. Marie-Christine, qui est au plus près de la folie de la narratrice, c'est-à-dire de la marque de l'inceste dans sa vie quotidienne, tient lieu de lectrice potentielle de cette folie. Et lorsque sa réaction est de dire, lors d'une crise, «pauvre fille, tu dis n'importe quoi, tu mélanges tout<sup>34</sup>» (en faisant référence aux associations dont la logique relève de l'inceste), elle livre une lecture possible du texte d'Angot. Or, cette dernière nous exhorte, parfois avec véhémence et d'autres fois sans trop y croire, à ne pas avoir cette réaction, c'est-à-dire à ne pas la prendre pour une «pauvre fille», insulte-déclat qui ravive la folie. Cette demande correspond au devoir éthique qui nous incombe à tous en tant qu'êtres humains. Kelly Oliver écrit: «We are obligated to respond to what is beyond our comprehension, beyond recognition, because ethics is possible only beyond recognition.<sup>35</sup>» Par «beyond recognition», elle entend sans valider ou invalider la parole du sujet, mais en la prenant pour ce qu'elle est, simplement, même s'il peut paraître parfois difficile d'en accepter les termes. En outre, Oliver, en

---

<sup>34</sup> *L'inceste*, p. 108.

<sup>35</sup> Oliver, p. 106.

développant une réflexion sur la vision, nous invite à considérer ce qui se trouve entre soi et l'autre – l'air et la lumière dans le cas du sens de la vue – non pas comme une distance, mais, à la manière de Merleau-Ponty ou encore de Lévinas, comme un moyen de communiquer avec l'autre, de le rejoindre. Aussi malaisé que cela puisse sembler, le lecteur doit donc essayer d'appréhender le texte comme un «espace potentiel» et non pas comme des mots qui éloignent, même si ces mots ne construisent pas forcément un espace de «co-jouissance» (pour reprendre les formules de Plaza).

Le mépris dont témoigne l'insulte de Marie-Christine vient creuser un fossé entre Christine et sa compagne. Cette dernière préfère, pour des raisons de coutume et de bienséance, passer Noël avec sa famille plutôt qu'avec la femme avec qui elle est en couple. Pour Christine, cela est le signe que la loi sociale, représentée par ces coutumes, cette bienséance, travaille pour l'isolement de la personne ayant connu le destin d'Œdipe. C'est en tout cas la façon dont elle reçoit le message: on ne passe pas Noël avec une pauvre fille. Pierre, le père, était lui aussi très scrupuleux à propos de ce qui se fait et de ce qui ne se fait pas. Son obsession pour les bonnes manières donnait notamment lieu à des situations complètement aberrantes où la jeune fille était accablée de reproches de manière totalement injustifiable (situations qu'elle reproduira plus tard avec son amante). Un jour que Pierre et Christine, adolescente, quittent leur appartement en y oubliant les clés et se retrouvent coincés dehors, l'entière faute en revient à la jeune fille. La raison invoquée: elle est sortie la deuxième.

Tu ne sais pas que, quand on est chez des gens, quand on n'est pas chez soi, on entre toujours le second, après le propriétaire de la maison, qui ouvre la maison et le passage au visiteur en même temps, qui peut entrer alors seulement. Toujours. C'est une règle de politesse élémentaire, je suis étonné que tu ne la connaisses pas. Et à l'inverse, quand on sort de la maison, on sort en premier [...]. Il est incollable sur les usages, comment ouvrir, comment fermer<sup>36</sup>?

La démonstration de cette règle de conduite apparemment «élémentaire» n'est pas vraiment convaincante. En fait, l'argumentation y est clairement arbitraire, et motivée par la mauvaise foi du père colérique. La situation en est d'autant plus révoltante. Il semble que Pierre avait lui-même complètement oublié de prendre les clés avant de quitter l'appartement, et les commentaires mesquins qui emboîtent le pas à la réprimande (le fait qu'il va falloir appeler un serrurier, que c'est très onéreux, qu'ils vont perdre leur temps) achèvent de nous persuader du caractère non fondé des reproches qui sont faits à la jeune Christine. On comprend ainsi, à travers plusieurs anecdotes du même acabit, la raison pour laquelle la narratrice remet en question la validité des règles de bienséance invoquées par Marie-Christine pour favoriser sa famille au détriment de leur couple. Pour avoir déjà fait l'expérience du mépris de Pierre ainsi que de l'injustice des règles énoncées par lui, le père incestueux, Christine se méfie des raisonnements qui, selon une logique semblable, l'amènent à passer Noël seule avec sa fille en lui faisant sentir combien Léonore et elle sont une quantité négligeable face à la sacro-sainte institution de la famille légitime.

L'écriture est ainsi constamment sous l'emprise de deux forces contraires: d'un côté, la narratrice veut dire l'inceste à travers toutes les manifestations sous lesquelles il se présente, montrer sans détour la folie qu'il engendre; de l'autre, elle dit que chaque mot est un arrachement à écrire car elle sait que personne ne peut aimer une victime d'inceste. Elle veut donc prévenir la victimisation dans laquelle risque de la faire tomber une telle prise de parole.

---

<sup>36</sup> *L'inceste*, p. 193.



Au premier rang des événements déchirants à énoncer se trouve évidemment le récit des actes incestueux. Il faut plusieurs pages à la narratrice pour livrer ce récit à partir du moment où elle annonce qu'elle va le faire. On arrive alors au terme d'un texte dans lequel elle s'est montrée sous son pire jour. L'imminence du récit d'inceste lui fait perdre le calme qu'elle avait quelque peu réussi à recouvrer vers la moitié du livre, car elle se lamente déjà du fait que le lecteur va n'y voir qu'un témoignage. Mais, en dernier lieu, les actes du père sont relatés. Ce récit ne saurait être écarté, car le basculement du côté de l'interdit est à l'origine de la violation de toutes les limites, c'est-à-dire à l'origine de la folie mise en scène ici.

Le défi reste le même que celui auquel ont toujours été confrontées les femmes qui disent l'interdit: il s'agit de trouver le moyen de rendre au mieux l'expérience vécue. Angot, en choisissant de l'aborder à travers la relation homosexuelle et la folie d'une pensée qui mélange tout, met en perspective le récit de l'inceste mille fois entendu. Après avoir expérimenté, par la lecture, le fonctionnement de la pensée incestueuse et ses implications immédiates, il est possible de saisir quelque chose du sens des actes du père, ou plutôt d'appréhender l'aveuglement qui leur est consécutif. Comme chez Harrison, c'est un baiser un peu particulier qui est au fondement de la folie et qui ouvre donc l'exposé méthodique des actes du père:

Il vient me dire au revoir dans ma chambre, et là, il m'embrasse sur la bouche. Déjà, la découverte d'un baiser sur la bouche, ensuite il me fait ça. Je ne comprenais pas, je comprenais très bien, je n'y croyais pas. Je me demandais vraiment. Il m'aimait, il disait qu'il m'aimait. Je suis désolée de vous parler de tout ça, j'aimerais tellement pouvoir vous parler d'autre chose. Mais comment je suis devenue folle, c'est ça<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 168-169.

Ce baiser sur la bouche entre le père et sa fille est incompréhensible. C'est une image dont la dimension impossible se retrouve dans les mélanges incestueux que fait la narratrice dans le langage. L'écriture d'un traumatisme d'une telle importance nécessite souvent la mise en place de stratégies liées à l'expérience pour en rendre compte avec pertinence. Pour écrire l'expérience de l'avortement qu'elle a subi durant son adolescence, Annie Ernaux a recours à ce qu'elle appelle une écriture plate. Dans son cas, c'est le contraste entre cette écriture distanciée et la noirceur des événements qu'elle décrit qui crée un effet propre à faire comprendre au lecteur ce qu'il peut y avoir d'indicible dans l'expérience de son avortement. L'écriture est très différente chez Angot, mais les deux écrivaines se rejoignent cependant sur un point: la présence de l'écart. Chez Ernaux, il s'agit l'écart entre son écriture posée et son expérience, ou encore entre la situation qu'elle vit alors et les mots du chirurgien qui l'opère d'urgence après son avortement clandestin et qui lui déclare, comme seule réponse à ses questions: «je ne suis pas le plombier<sup>38</sup>». Chez notre auteure, on trouve un écart entre le comportement du père et la norme qui établit la frontière qui sépare la fille et l'amante, entre la femme qu'elle est et le «sac d'inceste racorni<sup>39</sup>» que voient les gens en elle dès qu'elle évoque son inceste. C'est cet écart entre l'intérieur (qui elle est, ce qu'elle vit) et l'extérieur (l'image d'elle qu'on lui renvoie, comment on perçoit son comportement) qui devient insoutenable. Mais alors que l'écart est au centre de l'écriture d'Ernaux, qu'elle le met en scène, chez Angot, l'écart n'est que ce qui mène l'esprit à sa perte: l'écriture, qui devient un «rempart contre la folie<sup>40</sup>», est investie par la logique de l'inceste elle-même.

Confrontée à cet écart qui caractérise à la fois l'inceste et la réception qu'en fait la société, la narratrice perd patience: «Nous qui avons vécu l'inceste le sida, etc.,

---

<sup>38</sup> Annie Ernaux, *L'événement*, Paris: Gallimard, 2001, p. 96.

<sup>39</sup> Christine Angot, *Interview*, Paris: Fayard, 1995, p. 46.

<sup>40</sup> *L'inceste*, p. 171.

de cas sociaux, voilà comment on se fait traiter! Ou alors on nous soutient, voilà comment on nous traite.<sup>41</sup>» C'est indéniablement une forme de paternalisme, comparable à la condescendance du père, que l'auteure dénonce ici. Angot ne veut pas qu'on la lise avec la même hauteur que celle dont faisait preuve son père. Le rétablissement de sa subjectivité mise à mal en dépend. En mettant en scène un discours qui place le lecteur au cœur de la logique incestueuse, qui la lui fait partager bon gré mal gré, le livre donne une chance d'adopter un point de vue autre, de raisonner au-delà de l'opposition bourreau/victime. Malgré le découragement total qu'exprime la narratrice, c'est avant tout cette ouverture possible qui motive l'écriture du livre.

## 2.5 Prendre la parole pour s'extraire du statut victimaire

La théorie de Kelly Oliver, rappelons-le, se propose de dépasser l'opposition entre bourreau et victime en partant de la subjectivité de celui ou celle qui a vécu une expérience traumatique. Elle constate, en effet, que le désir de reconnaissance manifesté par les victimes les réinscrit inmanquablement dans la logique dominant/dominé qui fonde le trauma, en mettant dans les mains de leurs oppresseurs (ou de ceux qui les ramènent sans cesse à leur statut de victime) le pouvoir de les reconnaître ou pas. Dans la perspective d'Oliver, il s'agit au contraire, pour le sujet, de reconstruire sa subjectivité mise à mal en en rétablissant le fondement, c'est-à-dire la capacité à interagir d'égal à égal avec l'autre. La notion de *witnessing*, qui est au cœur de cette théorie, est intéressante car, en plus de rejoindre la définition première du témoignage (rendre compte de quelque chose qu'on a vu de ses propres yeux), elle implique le fait de communiquer l'expérience selon des modalités déterminées par le sujet opprimé et non par l'autre, comme c'est le cas dans les processus de

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 97.

subordination. Ce réinvestissement de l'expérience par le sujet qui l'a subie lui permet de s'y inscrire comme acteur: le sens qu'on attribue à l'événement n'est plus décrété par une figure extérieure, il est construit par le sujet qui en a fait les frais.

The performance of witnessing is transformative [a transformation from victim to agent] because it reestablishes the dialogue through which representation and thereby meaning are possible, because this representation allows the victim to reassert his own subjective agency and humanity into an experience in which it was annihilated or reduced to guilt and self-abuse<sup>42</sup>.

Oliver fait aussi appel à l'interlocuteur en invoquant sa responsabilité éthique dans l'écoute de l'autre à travers un rapport qui ne soit pas de domination ni de jugement. Lorsqu'Angot écrit, dans *Interview*, «Je veux que vous lisiez ces phrases. Je vous en prie<sup>43</sup>», c'est de cette responsabilité qu'il est question.

Pour illustrer son propos, Oliver prend l'exemple du témoignage d'une rescapée d'Auschwitz à propos d'une révolte de prisonniers dans le camp. La rescapée rapporte que quatre cheminées étaient en flammes lors de l'insurrection. Mais, d'un point de vue historique, on sait que seule une cheminée flambait alors. Le témoignage de cette femme est donc erroné sur le plan factuel. Si l'on cherche néanmoins à apprendre autre chose que la réalité factuelle de l'événement, si l'on s'intéresse à l'expérience vécue, on comprend que la révolte est apparue à la prisonnière comme un soulèvement extraordinaire. L'adéquation aux faits est ici reléguée au second plan, car ce n'est pas elle qui permet de saisir véritablement la réalité de l'expérience. Il en va de même chez Angot, à un détail près: chez elle, les approximations factuelles ne sont pas fortuites. Elles sont même calculées, et le procédé d'inadéquation à la réalité est avoué au lecteur. Le fait que le sens de l'écrit angotien soit à déceler au-delà de la vérité historique, de sa véridicité – ou comme dit Oliver: *beyond recognition* –, n'est

---

<sup>42</sup> Oliver, p. 93.

<sup>43</sup> *Interview*, p. 17.

pas par conséquent une conjecture, une hypothèse de lecture, mais un fait. Pour qui prête une oreille attentive à la parole d'Angot, une lecture du texte dans une perspective strictement testimoniale ne peut pas être faite. Elle écrit: «Prendre ce livre comme une merde de témoignage ce sera du sabotage, mais vous le ferez.<sup>44</sup>» On peut aisément comprendre le sabotage que constituerait une lecture qui sous-entendrait que l'auteure expose dans l'espace public son intimité.

Si, avec *L'inceste*, Christine Angot ne doit pas être prise pour une victime, c'est avant tout parce que le livre constitue un espace où elle parvient à adopter un rôle actif dans la mise en mots de son expérience. La tentative de mettre au jour les mécanismes qui sous-tendent le comportement masochiste et paranoïaque de la narratrice constitue déjà pour celle-ci une prise de pouvoir par rapport à la folie de l'inceste. La paranoïa et les autres comportements pathologiques de Christine ne sont déjà plus tout à fait aussi aliénants une fois exposés à la lumière de l'outil analytique que représente *Le dictionnaire de psychanalyse*. De surcroît, l'utilisation d'un tel ouvrage nous rappelle que l'auteure a commencé depuis longtemps une cure psychanalytique lorsqu'elle écrit. Ce faisant, elle a entamé la reconstruction de sa subjectivité en rétablissant ce qu'Oliver désigne sous le nom d'«inner voice<sup>45</sup>», une voix intérieure dont l'existence est préalable à la réalisation du projet littéraire entrepris ici. L'écriture d'Angot est donc tout sauf mièvre: l'usage ponctuel de l'ironie montre une narratrice qui, même si elle se présente comme folle, n'en reste pas moins très lucide. Christine va jusqu'à exhorter le lecteur à ne pas prendre au pied de la lettre tout ce qu'elle écrit dans cet exemple où elle définit sa conception de la littérature: «Écrire c'est peut-être ne faire que ça, montrer la grosse merde en soi. Bien sûr que non. Vous êtes prêts à croire n'importe quoi. Écrire ce n'est pas une seule chose. Écrire c'est tout. Dans la limite. Toujours. De la vie, de soi, du stylo, de la

---

<sup>44</sup> *L'inceste*, p. 197.

<sup>45</sup> Oliver, p. 92.

taille et du poids.<sup>46</sup>» Ce n'est décidément pas la voix d'une victime que celle de la narratrice de *L'inceste*. Comme l'écrit Oliver, «[t]he oppressed must learn to be actional and create their own meaning.<sup>47</sup>»

## 2.6 Sortir de l'illégitimité: la reconnaissance de l'héritage incestueux

Chaque phrase est tout entière orientée par le projet littéraire de l'auteure: montrer la logique incestueuse qui est la sienne. Elle ne la transcrit pas à travers une confession naïve, elle la met en scène dans une prose extrêmement maîtrisée. Le mordant et la complexité des remarques métatextuelles qu'elle égrène au fil du récit ne permettent pas de se tromper à ce sujet (*voir*, par exemple, la prolepse relevée dans la note 13, p. 38). Parallèlement, le texte, écrit au présent, semble ancré dans la réalité la plus immédiate. Il s'agit avant tout de s'adresser au lecteur à travers une écriture intime, qui vibre. À une époque où l'on entretient le mythe qu'on peut tout dire et tout montrer, publier un livre sur l'inceste qui a recours au «je» intime et qui semble proposer autre chose que les récits traditionnels attire forcément l'attention du lectorat: « le désir de tout écrivain est que vous nous lisiez. On a besoin de presse. Pour ça on serait prêt à se prostituer », déclare-elle dans *L'usage de la vie*<sup>48</sup>. L'auteure sera probablement prise pour une victime hystérique par nombre de lecteurs (encore un stéréotype), mais, en courant ce risque, elle se donne aussi la chance que quelqu'un la lise avec discernement. Angot veut être lue, car la logique dichotomique qui prévaut dans son quotidien est devenue insoutenable pour elle, et les mots qu'elle écrit, irrépressibles.

---

<sup>46</sup> *L'inceste*, p. 202.

<sup>47</sup> Oliver, p. 29.

<sup>48</sup> Christine Angot, *L'usage de la vie*, Mille et une nuits, 1999, p. 9.

En outre, ce qui ressort de ce texte qui laisse parfois croire au degré zéro de fictionnalisation, c'est la littérarité (le souffle, notamment). «Je vais vous donner toutes les armes pour dire que ce que je fais n'est pas de la littérature [...]: je vais appeler ce livre *L'inceste*, ensuite il n'y aura pas "roman" [marqué sur la couverture] et ensuite vous pourrez vous imaginer que je raconte ma vie.<sup>49</sup>» Une fois débarrassé de tous les signes qui consacrent habituellement un texte comme fictif, le lecteur est forcé de se questionner sur la nature de ce texte hors norme et sur les enjeux qu'il mobilise. L'organisation et la forme du texte empêchent qu'il ne soit pris pour une description, un témoignage quelconque. Il faut donc chercher à l'appréhender autrement.

Christine Angot donne corps au mot d'ordre structuraliste qui veut que chaque partie du système textuel ne soit signifiante que lorsqu'elle est prise dans le réseau de signes que constitue le texte. Par conséquent, si un élément textuel renvoie à quelque chose, ce n'est pas à la vie de l'auteure; le cas échéant, tenter de découvrir les passages directement issus de la biographie n'aurait, de toute façon, pas grand intérêt pour la compréhension de l'œuvre. Le texte renvoie à lui-même, au reste du livre et aux autres textes, qu'il s'agisse de ceux d'Angot ou d'autres auteurs qu'elle plagie ouvertement (Guibert, Proust, Péguy, entre autres). Bien évidemment, l'auteure puise la matière de ses livres dans son expérience personnelle. C'est un aspect critiqué de son écriture, surtout par les personnes qui croient voir leur identité, ou celle d'un proche, transposée dans ses livres. Mais comment faire autrement quand on a vécu l'inceste? On peut d'ailleurs considérer, à la décharge de l'auteure, que les éléments issus de la vie deviennent étrangers à ce qu'ils étaient lorsqu'ils passent en littérature. Ils sont soumis à un régime différent en intégrant le texte littéraire sous une forme ou une autre: le sens que le livre leur donne les arrache à la contingence de la réalité et, mis au service du projet littéraire, ils deviennent profondément signifiants. Quoi qu'il

---

<sup>49</sup> Marc Cayer, *Sujet: Christine Angot*, entretien avec Danielle Laurin, coll. «Cent Titres», Montréal: Productions Pixcom: Télé Québec, 2000, vidéocassette VHS, 26min, son, couleur.

en soit, le retour de la figure de l'auteur en littérature, dont on parle depuis les années 1980, trouve ici une expression singulière qui intègre pleinement les leçons de l'héritage structuraliste.

Les parties descriptives, qui participent à ce que Barthes a appelé «l'effet de réel» et qui tendent à nous faire croire, par moment, qu'Angot raconte sa vie, sont elles aussi tributaires de la logique d'ensemble du texte. Quand elle écrit «les anges sont tout blancs<sup>50</sup>», en faisant référence au cas clinique d'un certain Louis Lambert, personnage schizophrène d'un roman de Balzac, l'auteure pointe doublement vers l'incipit d'un de ses précédents livres, *Vu du ciel*: tout d'abord, à travers la formulation qui se situe à mi-chemin entre l'extrait de Balzac cité dans *Le dictionnaire de psychanalyse* («les anges sont blancs<sup>51</sup>») et la première phrase de *Vu du ciel* («les anges ne sont pas tout blancs<sup>52</sup>»); ensuite, par le souligné qu'elle emploie pour aiguiller le lecteur sur la présence de la pratique intertextuelle. Dans *Vu du ciel*, la narratrice est l'ange gardien du personnage de Christine, écrivaine. Or, l'article sur la schizophrénie, tiré du *Dictionnaire de psychanalyse* et recopié dans *L'inceste*, indique que la personne qui souffre de cette maladie psychique perd pied avec la réalité. Christine laisse ainsi entendre qu'au moment d'écrire *Vu du ciel*, elle aurait déjà manifesté des signes de schizophrénie: dans ce livre, la narratrice se détache d'elle-même pour faire parler son ange gardien. Cette remarque formulée dans *L'inceste* est donc une manière de renouveler la foi en l'utilisation du «je» intime au détriment de la littérature dite de fiction, une foi qu'elle affichait déjà dans *L'usage de la vie*<sup>53</sup>.

---

<sup>50</sup> *L'inceste*, p. 139.

<sup>51</sup> Élisabeth Roudinesco et Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris: Fayard, 2006, p. 961.

<sup>52</sup> Christine Angot, *Vu du ciel*, Paris : Gallimard, 1990, p. 9.

<sup>53</sup> «J'ai peut-être failli moi aussi passer du côté de ceux qui écrivent des fictions [...] J'ai peut-être failli passer de l'autre côté du sensible en fait. / Les écrivains ne devraient jamais cesser



C'est elle, ce n'est pas elle: la distinction entre auteure et narratrice est toujours là dans *L'inceste*, mais elle est devenue plus ténue, plus difficile à établir qu'auparavant. Si Angot insiste sur le sabotage que constituerait une lecture testimoniale, le lecteur sait néanmoins qu'il y a une expérience réelle à l'origine de l'écriture. De nombreuses anecdotes ne peuvent tout simplement pas avoir été inventées. En premier lieu, il y a le fait que l'auteure a effectivement connu l'inceste, tout simplement car cela est loin d'être anecdotique: c'est ce qui lui donne l'autorité et la légitimité pour écrire le livre. Elle est malgré tout parfois confrontée à la sempiternelle accusation de mensonge, dont elle se défait par le sarcasme: «Guibert s'est injecté le sang exprès. Moi-même à quatorze ans. Je voulais devenir écrivain, je voulais démarrer fort, j'ai pensé à l'inceste, j'ai séduit mon père.<sup>54</sup>» Les passages relatant les jeux pervers auxquels le père s'adonnait avec sa fille ont donc tout l'air d'un témoignage. Cela explique pourquoi *L'inceste* est un livre à ce point autoréflexif: l'auteure n'a d'autre choix que de mettre tout en œuvre, à travers un métatexte abondant, pour que le récit de ces anecdotes, à côté duquel elle ne peut pas passer, ne fasse pas tomber le lecteur dans un rapport de pitié ou de culpabilisation de la narratrice. Car Angot ne veut ni de la compassion, ni du jugement de quiconque. La raison pour laquelle elle met en scène son expérience – ce qui n'est pas raconter son histoire – est tout autre.

En mettant en scène le fonctionnement de sa pensée et en exposant les causes profondes, Angot veut avant tout s'extirper de l'illégitimité dans laquelle la société la plonge. «Ma place est théoriquement là où je ne devrais pas être. Mais là où je suis, cette place, je n'y suis bien que lorsqu'elle est écrite.<sup>55</sup>» Cette inscription du sujet dans le texte semble constituer la condition *sine qua non* pour qu'elle puisse

---

d'écrire leur vie en fait. Avec le doute, qui plane. Sur la vérité.», dans Angot, *L'usage de la vie*, p. 8.

<sup>54</sup> *L'inceste*, p. 26.

<sup>55</sup> Axelle Le Dauphin, «La page d'Axelle», entretien avec Christine Angot, *Têtu*, Paris: CPPD, octobre 1999.

recouvrer une subjectivité telle que définie par Oliver. Plusieurs épisodes illustrent ce que c'est que de vivre dans cette illégitimité, de vivre «le rejet du monstre<sup>56</sup>». Dans le passage qui se déroule au Codec, la narratrice se fait poursuivre à la sortie d'un magasin d'alimentation car le gérant refuse de la croire lorsqu'elle affirme être la fille de Pierre Angot. Ce dernier lui avait pourtant dit qu'il suffirait qu'elle donne son nom à la caisse pour faire mettre le montant des achats sur son compte. Mais elle est prise pour une inconnue qui veut usurper l'identité du père lorsqu'elle s'annonce comme sa fille au magasin. À y regarder de plus près, il n'y a rien d'étonnant à cela: le père a attendu la majorité de ses autres enfants pour leur apprendre qu'ils avaient une demi-sœur, dont ils ne parlent pas de toute façon. N'étant pas véritablement reconnue dans la famille de son père, elle ne l'est forcément pas non plus dans l'environnement social plus élargi de ce dernier. Plus jeune, aussi, la petite Christine parlait beaucoup à ses camarades de classe des choses fantastiques que lui apprenait son père durant les week-ends qu'elle passait avec lui. Elle devait, par contre, tenir sous silence les aspects troublants de leur relation. Cette clandestinité, comparée à celle de l'homosexualité (et qu'on retrouve aussi dans le vécu de la séropositivité chez Guibert), trouve son origine dans la pression sociale, qui veut dissimuler autant que faire se peut les comportements jugés déviants; une pression dont témoignent l'utilisation de catégories figées (victime, coupable) qui font écran bien plus qu'elles n'éclairent le sens des réalités auxquelles elles se réfèrent.

Pour Angot, briser le consensus qui fait d'elle une victime ou un cas social est une question de survie. «C'est la clinique ou vous parler.<sup>57</sup>» Il s'agit de dire qui elle est, autrement dit de déclarer sans faux-semblant qu'elle est la fille incestueuse de son père. «Non, ni haine, ni amour, ni indifférence, c'est mon père, ni pardon, ni

---

<sup>56</sup> *L'inceste*, p. 184.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 171.

indifférence, ni bien sûr amour: reconnaissance.<sup>58</sup>» Et cela va plus loin que de simplement faire état de la transgression de l'interdit qu'elle a vécue adolescente. La narratrice veut la reconnaissance de son héritage incestueux, car il est constitutif de celle qu'elle est devenue. Angot est subversive non pas seulement parce qu'elle rompt le silence – même si cela constitue encore aujourd'hui un événement en soi –, mais surtout parce qu'elle met en scène une identité façonnée de l'intérieur par l'acte impossible et invisible qu'est l'inceste, identité qui n'est pas celle d'une victime.

*L'inceste* se distingue donc radicalement des récits traditionnels qui présentent invariablement une victime sur le chemin de la guérison. Lorsque la mère demande «est-ce que tu penses qu'il aurait mieux valu ne pas le connaître [le père]?», Christine objecte: «[e]st-ce que j'ai le temps moi de répondre à des questions pareilles?»<sup>59</sup> Cela revient en effet à lui demander s'il aurait mieux valu qu'elle soit une autre personne que celle qu'elle est aujourd'hui. Et cela n'est pas possible. Il faut la reconnaître comme la fille incestueuse de son père, et la reconnaissance de la marque incestueuse nous concerne tous. Tout comme Guibert qui nous demande de nous comporter en héros en assistant l'agonisant qu'il est, Angot nous demande d'écouter celle qui a vécu l'inceste, en mettant de côté la morale et les convenances qui empêchent d'aborder l'inceste de front et de l'appréhender véritablement. À travers la lecture, on comprend qu'il n'est facile ni de formuler cette demande, ni d'y accéder. Mais, en faisant œuvre, en déployant un espace où se dire dans la vérité de son expérience, Christine Angot tente de sortir du statut victimaire et d'établir un rapport singulier avec l'autre. Ce rapport, certes exigeant, doit s'établir d'égal à égal, pour parvenir, possiblement, à s'extirper de la folie. Pour reprendre les termes d'Oliver, la subjectivité malmenée

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 177.

d'Angot a besoin de lecteurs attentifs pour trouver une assise. L'auteure écrit: «Mes lecteurs sont mes sauveurs.<sup>60</sup>» La sauver, ici, c'est l'entendre.

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 84.

### CHAPITRE III

#### *QUITTER LA VILLE: L'ENQUÊTE ET LA QUESTION DU CRIME*

Lorsqu'au cours de l'automne 1999, Christine Angot lance *L'inceste*, ce livre devient rapidement un des titres phares de la rentrée littéraire en France. L'auteure accorde des entretiens à divers journaux et magazines, donne des lectures publiques dans plusieurs villes et participe à des émissions télévisées sur les chaînes françaises. Elle prend notamment part à l'émission littéraire *Bouillon de culture*, au cours de laquelle des débats houleux l'opposant à l'écrivain Jean-Marie Laclavetine assoient, de concert avec les articles publiés sur son nouveau livre, sa réputation d'écrivaine qui ne mâche pas ses mots. La publication de *L'inceste* suscite des réactions violentes, et le milieu littéraire parisien – critiques et écrivains – résonne de ces réactions pendant plusieurs semaines. Compte tenu de l'importante couverture médiatique qu'a connue le livre, les ondes de choc qu'il provoque n'affectent pas que les terrasses des cafés de Saint-Germain-des-Prés. De nombreux lecteurs (le livre est tiré à cinquante mille exemplaires dès ses débuts, un chiffre colossal), des téléspectateurs, des connaissances de l'auteure réagissent à la publication. La réception de la parole sur l'inceste qu'Angot sondait déjà dans certains de ses textes antérieurs n'est plus le fait de quelques milliers de lecteurs: le livre est cette fois-ci hautement médiatisé et l'ampleur des effets de la réception est démultipliée. Le débat qui entoure le lancement de *L'inceste*, la violence des attaques que l'auteure doit essayer, le comportement général des gens à la suite de la publication du livre, Christine Angot

s'en empare et en fait un autre livre, *Quitter la ville*: «Pour ou contre un film, ça arrive. Pour ou contre un livre c'est rare. Pour ou contre une personne et c'est moi, pour ou contre moi. Si pour ou contre une personne ce n'est pas un sujet romanesque alors là je change de métier.<sup>1</sup>»

Tout au long du texte, la narratrice n'a de cesse de répéter que son projet initial, pour *Quitter la ville*, était de raconter toutes les fois où elle a quitté une ville, et les raisons pour lesquelles elle l'a fait. Mais elle assure qu'elle n'aura pas le temps de mener à bien ce dessein, du fait de tous les événements qui lui arrivent et qu'elle doit rapporter. Pourtant, elle va se consacrer du début à la fin du texte à sonder le sens du départ: «Changer de ville, ça a une fonction: ne pas expliquer.<sup>2</sup>» En 1972, elle a dû se conformer à l'application d'une nouvelle loi sur la filiation: elle change de ville et laisse le nom de la mère pour endosser celui du père qui n'a d'autre choix que de la reconnaître. La possibilité qu'il y a pour elle, après la parution de *L'inceste*, de quitter la ville, est rapprochée de cet épisode traumatisant de son enfance, ainsi que du départ d'Œdipe de la ville de Thèbes. Cette fois-ci, la narratrice ne quitte justement pas la ville. Elle va expliquer et montrer en quoi les départs auxquels on veut la contraindre représentent une forme de crime, crime dont nous allons nous-mêmes sonder la nature au cours de ce chapitre.

### **3.1 La violence provoquée par une parole qui échappe aux codes des politiques du dire**

Si Angot met en exergue de son livre une phrase tirée d'*Interview* qui dit que la violence commence dès qu'on sort de chez soi, c'est que les réactions auxquelles elle est confrontée lui apparaissent d'une violence inouïe. Elle reçoit beaucoup de

---

<sup>1</sup> Christine Angot, *Quitter la ville*, Paris: Stock, 2000, p. 14.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 201.

courrier de personnes qui l'ont lue ou bien simplement vue à la télévision. Le ton de ces lettres varie, mais leur contenu est presque systématiquement dénoncé par la narratrice: des inconnus la tutoient, lui exposent leur vie privée, la félicitent d'avoir l'honnêteté de se dévoiler pour laisser regarder sa vie, lui donnent leur avis sur le livre (s'ils le trouvent bon, ou franchement mauvais), bref, lui communiquent sans retenue aucune le fond de leur pensée, sur des considérations littéraires autant que sur le reste. Angot recopie, dans son livre, certaines de ces lettres qu'on lui a faites parvenir. L'une d'entre elles, au style douteux, est d'une telle indécence que la narratrice nous dit que, contrairement aux autres fois où il lui arrive de couper des parties ou de modifier la ponctuation, elle tient cette fois-ci à la restituer telle quelle:

Lettre de désamour à une pétaradasse déjantée  
 Ma chaire Angot  
 Tu pètes les mots  
 Comme une mob dont on aurait arraché le silencieux du pot.  
 Silencieuse, tu l'es à la surface de ton être.  
 Petit cul étroit, poitrine craquante  
 Que l'on devine sous une blouse trop ample.  
 Seul [sic], tes yeux dévoilent l'enfermement de ton être.  
 Fanaux de folie!  
 Marquée dans ta chair par l'inceste et la sodomie.  
 Angot, barjot,  
 Angot, cageot,  
 Tu pétaradasses les mots<sup>3</sup>[...]

En personne, la violence des commentaires n'est jamais aussi évidente, du moins aux yeux de ceux qui la perpétuent. Une femme qui rencontre Angot dans une librairie montpelliéraine (la ville du titre, c'est Montpellier) lui demande de la conseiller sur le meilleur de ses livres, celui qu'elle devrait lire pour aborder son œuvre. Et lorsque, plus tard, dans le même lieu, les deux femmes se croisent de nouveau, la lectrice de dire: «ça y est, j'en est lu un, c'est pas mal [...] Mais il faudra

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 155.

changer de sujet.<sup>4</sup>» Inutile de rappeler que quiconque saisit le projet littéraire d'Angot sait qu'elle n'a pas choisi son sujet. Pour sa part, la critique littéraire ne fait pas toujours, elle non plus, dans la dentelle. Un journaliste de *Paris-Match*, Christophe Donner, écrit qu'Angot est «une fille qui suce la queue de son papa<sup>5</sup>». Dans les lettres, dans les articles des magazines littéraires, la créativité des réponses qui sont faites à la narratrice n'a d'égal que leur muflerie.

Comme elle le craignait dans *L'inceste*, le livre est également récupéré par les institutions de l'aveu. On la remercie ou on lui reproche d'avoir étalé son intimité sur la place publique: sa parole est prise pour un témoignage. Dans un article consacré aux politiques du dire, Catherine Mavrikakis s'appuie sur le travail de Michel Foucault pour approfondir cette question de la prise de parole et du silence, son corollaire. Elle part du postulat selon lequel l'État moderne trouve son fondement dans la pratique de l'aveu, qui permet aux institutions d'exercer leur emprise sur le sujet à la croisée du psychiatrique et du judiciaire. Briser le silence est donc une pratique codifiée et à travers laquelle le sujet se définit: on est ce que l'on avoue. Cette réflexion amène Mavrikakis à aborder le cas de l'aveu de la séropositivité:

Il y a le discours sur la maladie qu'on aime et celui qu'on n'aime pas. Les silences qu'on désire et ceux qu'on trouve inacceptables. Les sidéens, on les veut la larme à l'œil, dans la proximité de leur mort ou livrant un beau combat. Dans un silence contrit, dans une parole qui les sauve.

Cataloguer les lieux de la prise de parole sur la maladie, forcer les lieux de parole pour mieux les cloisonner, voilà où la dialectique du silence et de la parole nous maintient à l'heure actuelle<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>6</sup> Catherine Mavrikakis, «Lois du silence, lois de la parole, ou comment penser avec Foucault les politiques du dire», in *Tessera*, vol.29, hiver 2000-2001, p. 51.



Briser le silence sur l'inceste est une pratique de nos jours encouragée par l'institution sociale, mais elle implique, pour satisfaire à ses exigences, de se dire comme victime selon un protocole éprouvé. La logique manichéenne que nous avons pointée du doigt précédemment relève de cette politique de l'aveu: nous nous attendons à rencontrer une figure victimaire lorsqu'entre en jeu une relation incestueuse dans le champ de la parole. Une fois *L'inceste* publié, cette logique continue d'être mobilisée. Les gens se demandent si Christine Angot est «[c]onsentante, ou victime inconsciente. Victime inconsciente ou consciente des dégâts que vous faites. Inconsciente, ou consciente. Consciente, ou inconsciente. Avez-vous donc une âme, ou ruine de l'âme.<sup>7</sup>» Il semblerait qu'Angot ne puisse pas avoir d'âme, de conscience, ou encore, pour reprendre les termes de Kelly Oliver, d'agentivité, sans qu'elle ne devienne coupable. Faire fi des balises posées par les politiques du dire provoque l'incompréhension et, en dépit des efforts déployés dans *L'inceste*, la narratrice est invariablement vue comme une victime d'inceste. Impossible, donc, de s'extraire de cette opposition binaire entre victime et coupable. Et avec la parution de son livre en 1999, il semble qu'elle endosse aussi le second statut.

### **3.2 L'inceste au cœur de la cité: l'intrusion de la parole angotienne dans la sphère sociale**

Nous avons vu que le père rejetait toute la responsabilité sur sa fille adolescente lorsqu'un événement ne se déroulait pas selon les règles établies (l'usage lorsque l'on sort de chez quelqu'un, savoir qui doit fermer la porte). Chez Sophocle, aussi, la faute revient à Œdipe dont les forfaits sont désignés comme la source de tous les maux de la cité, cette dernière voyant d'un œil favorable les violences qu'il

---

<sup>7</sup> *Quitter la ville*, p. 132-133.

s'inflige et l'exil dans lequel il se précipite. De même, à la parution de *L'inceste*, rien ne va plus sur la place publique: la société accuse celle qui a osé dire l'inceste hors des codes régissant sa mise en mots, et déverse toute sa perversité sur elle. Encore plus que dans les remarques du quidam, c'est au sein du milieu littéraire que se concentrent les tensions créées par la publication de *L'inceste*. Avec la rentrée littéraire, Angot prend tout à coup de la place dans ce milieu où elle était restée peu remarquée jusque-là. Après avoir vendu ses livres pendant près de dix ans à hauteur, au mieux, de cinq mille exemplaires, un tirage de cinquante mille qui part en quelques mois change la donne. *Quitter la ville* débute sur l'annonce du nombre de ventes et sur celle du classement dans les listes des magazines spécialisés, et la fluctuation de ces ventes et de ce classement sert de baromètre à la narratrice pour mesurer son moral durant les semaines de combat qu'elle livre pour mener à bien la promotion de son livre. On trouve ainsi ponctuellement, au fil de la lecture, des informations à propos de la progression des ventes, de la montée ou de la descente du livre dans la liste de *L'Express* ou dans celle de *Paris-Match*, ou encore de la publication de nouveaux articles portant sur lui. C'est en effet une véritable tribune qu'Angot acquiert par la médiatisation, une tribune qui va dans le sens du projet de tout écrivain: qu'on le lise. Ce n'est pas dire que tous les exemplaires de *L'inceste* qui ont été achetés ont été lus, loin de là, mais les chances qu'on entende l'auteure – une véritable obsession pour celle-ci – sont devenues plus importantes. Cela ne sied néanmoins pas à tout le monde, et certainement pas aux écrivains qui lui reprochent de leur avoir volé leur rentrée littéraire, comme Guillaume Dustan, écrivain terrible de la communauté homosexuelle, qui laisse un message méprisant à la narratrice lorsqu'elle fait la couverture du premier magazine destiné au public gai en France. Ceux qui jouissent du confort et des privilèges de l'institution littéraire bourgeoise ne voient guère d'un bon œil, eux non plus, un tel succès de presse pour un tel livre. Cela est symbolisé par le mauvais accueil qui est réservé à Angot par l'élite littéraire dans leur lieu de rencontre consacré, l'hôtel des Saints-Pères, à partir du moment où elle

devient le centre d'attention, et se cristallise dans une phrase qui revient souvent dans le texte: «on n'est plus chez nous».

On était bien. On était chez nous. Il y avait Rykiel à l'angle, Prada rue de Grenelle, on circulait, on prenait vers 18 heures un whisky et vers 19, 20 heures, un taxi, on était abonnés aux taxis, pour ne pas attendre, à cette heure-là ils sont tous pris, on était sûr d'en trouver. Là on n'est plus chez nous. Elle dort dans un lit de l'hôtel des Saints-Pères où on était pourtant chez nous. Bianciotti, Picouly, il y avait de temps en temps d'Ormesson c'était bien, le château de famille, la population l'aimait, les prix nous arrivaient, la télé on parlait comme on voulait et savait. On n'est plus chez nous<sup>8</sup>[...]

Pour légitimer ce mécontentement, on va insinuer plus ou moins ouvertement que ce livre sur l'inceste est un coup médiatique qui n'a que peu de valeur littéraire. Un producteur du milieu artistique, qui propose à la narratrice de collaborer avec elle sur un projet, va par exemple lui dire (mais il n'est pas le seul) que la médiatisation tue la création; autrement dit, qu'elle devrait se faire plus petite, qu'on parle trop d'elle. Dans un article de *Telerama*, deux journalistes vont laisser entendre, en manipulant des propos tenus en interview, que Jean-Marc Roberts, l'éditeur d'Angot, a préféré lancer le livre de cette dernière durant la rentrée littéraire pour réserver une place plus sûre en hiver à un autre livre qu'il préfère et qu'il a peur de voir étouffé par la profusion de parutions de l'automne. Le texte d'Angot, moins intéressant, serait plus approprié pour septembre, la forte personnalité de l'auteure et le caractère transgressif de l'œuvre lui assurant un succès commercial. Ce point de vue sera repris maintes fois, jusqu'à être incarné par un protagoniste bien connu de la tragédie antique: le chœur.

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 86.

Entre le chœur.

*France catholique*: Christine Angot, plus que les autres, a bénéficié d'un lancement marketing en bonne et due forme [...] Mais, malheureusement, de toute évidence, ce déferlement savamment orchestré, n'est qu'une vaste mise en scène pour tromper les gogos<sup>9</sup>.

Les propos humiliants outrepassent même largement les débats sur la qualité littéraire du livre. À travers des remarques abjectes, on présente l'éditeur comme un souteneur et l'auteure comme une prostituée; on insinue qu'Angot est manipulée. Cette négation de la souveraineté du sujet sur ses propres textes et sur ses interventions dans la presse se perpétue à propos de l'émission *Bouillon de culture*, en ce qu'on dit à plusieurs reprises à Angot qu'elle a été utilisée par le présentateur Bernard Pivot, et qu'elle n'aurait pas dû se jeter en pâture de la sorte. Les tournures de phrase trahissent cette pensée: «Jean-Marc Roberts *a mis* Christine Angot à l'hôtel des Saints-Pères<sup>10</sup>»; objectification qui est reprise dans une formulation sarcastique de la narratrice qui se désigne elle-même comme une poubelle dans le fameux hôtel: «cette poubelle qui traîne, Jean-Marc, tu ne pourrais pas *la mettre* ailleurs<sup>11</sup>» (c'est nous qui soulignons). Les remarques stylistiques ne sont pas en reste, qui sont l'occasion de subordonner encore la narratrice à une figure tutélaire. «On me demande si j'ai un modèle. Ça fait partie des insultes, élève, de son père, victime, de Duras, des médias, de Jean-Marc et de l'Audimat, c'est ce qui compte victime. Pour eux.<sup>12</sup>» Angot, que la journaliste d'*Interview* ne pouvait voir autrement que comme une victime d'inceste, ne peut être vue autrement que comme une victime de la médiatisation lorsque c'est à ce jeu qu'elle se livre. On dit en effet qu'avec son livre, *L'inceste*, et ses interventions télévisées, elle répète le jeu pervers qu'elle a vécu avec son père.

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 119.

Ils ont tous un avis, j'aurais dû faire ci et pas ça. Toute la société, entre autres les gens de lettres, a un avis sur ce que j'aurais dû faire pour éviter l'inceste, ils espèrent que je vais arrêter. Ils m'expliquent comment, et pourquoi. Je me prête à ce jeu, ce jeu est pervers. Ils le voient<sup>13</sup>.

C'est ainsi qu'on la décrit comme la protagoniste consentante et donc responsable de ce jeu pervers, ce dont témoignent les réactions qu'elle provoque. Mais on semble parfois préférer voir en elle une victime inconsciente, encore une fois: l'agentivité au sein de la machine médiatique paraît aussi peu vraisemblable à la société que la prise de pouvoir dans l'inceste. Par un tour de passe-passe, la narratrice se retrouve donc à la fois coupable et victime.

Angot, qui voit toute cette dépense d'énergie et toute cette violence s'abattre sur elle, en vient à se questionner sur le sens des événements. «L'inceste les met dans un drôle d'état, ce n'est pas clair, pourquoi il y a dans les journaux des pour et des contre Christine Angot.<sup>14</sup>» La société s'intéresse à son livre sans parvenir à s'entendre sur ce qu'il convient d'en dire, si elle est coupable ou victime, si le livre est bon ou pas. Mais il ne fait pas l'ombre d'un doute, à en voir l'intensité des réactions, que ce texte vient toucher une corde sensible chez les gens. Dans la foule des signes suspects, la narratrice relève: «un tirage de 50 000 ce n'est tout de même pas n'importe quoi pour je rappelle le titre: *L'inceste*<sup>15</sup>»; ou encore: «Je n'ai jamais acheté un livre sur l'inceste, moi, jamais, pas un. En revanche, eux, ça les intéresse.<sup>16</sup>» Il y a donc effectivement quelque chose à creuser dans ce paradoxe. C'est pourquoi elle décide de mener l'enquête.

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 23-24.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 14

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 38.

### 3.3 L'enquête: sur les traces d'Œdipe

Il est indiscutable qu'avec *L'inceste*, Christine Angot dérange en faisant des connexions dont le sens aveugle, comme Œdipe a été aveuglé par la révélation de ses forfaits. On lui reproche d'évoquer l'interdit, et, plus largement, de l'avoir commis. La réception du livre montre que la parole d'Angot n'est pas recevable. Cependant, l'auteure refuse l'idée selon laquelle elle devrait payer pour le malaise ressenti par les autres à la lecture de son texte, ou pour l'inceste qu'elle a vécu.

La coupable, pourquoi ce ne serait pas moi, je fais ça très bien. Que ça me retombe dessus c'est le message subliminal qu'on m'envoie, puisque j'ai tout transgressé et que je peux tout supporter, puisque j'ai vu des images impossibles, l'inceste étant la plus rare et que je peux tout voir donc<sup>17</sup>[...]

Elle qualifie cette logique de perverse et ne souhaite pas quitter la ville comme Œdipe, en tout cas pas avant d'avoir mené l'enquête pour découvrir les raisons de cet opprobre. Elle va donc avoir recours au mythe des Atrides, plus précisément au théâtre de Sophocle. Parfois, ce seront des répliques issues des pièces originales qui seront recopiées presque textuellement dans *Quitter la ville*. D'autres fois, l'auteure mêlera les mots des personnages de Sophocle avec ceux de ses contemporains ou encore avec les siens, comme on l'a vu avec l'exemple du chœur associé au journal *France catholique*. De la sorte, la tragédie d'Œdipe s'incarne en Christine Angot, elle et le roi de Thèbes ayant tous deux connu l'inceste. L'enquête, chez Angot, a pour but avoué de découvrir l'origine des plaies de la ville. Mais, contrairement à son occurrence sophocléenne, l'enquête ne commence qu'une fois l'interdit révélé. Elle ne donnera donc pas lieu, à son terme, à la mise au grand jour de la malédiction chez la personne de la narratrice. La question du crime qui est mobilisée mènera à d'autres conclusions.

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 111-112.

La pièce d'*Œdipe-roi*, selon Foucault, consacre l'avènement du témoignage comme énonciateur de la vérité en Occident. Il explique qu'après qu'Apollon et Tirésias ont parlé, «[o]n a toute la vérité, mais sous la forme prescriptive et prophétique». Il manque alors à la vérité des dieux «quelque chose qui est la dimension du présent, de l'actualité, de la désignation de quelqu'un. Il manque le témoignage de ce qui s'est réellement passé.<sup>18</sup>» Le recours au document, en l'occurrence la transcription des textes publiés et des paroles prononcées par les autres à propos de *L'inceste*, relève de cette actualisation dont parle Foucault sous le nom de témoignage. Le mythe d'Œdipe, en étant investi par les événements relatés par Angot, doit donc permettre de délivrer une vérité actualisée, autrement dit une vérité complète. Ce processus n'est néanmoins pas le seul que permet la pratique de l'enquête dans *Quitter la ville*.

### 3.4 «Capter, tout de suite, sur le vif»: prendre la société en flagrant délit

L'enquête, telle qu'elle apparaît chez Sophocle, resurgit sous une forme quelque peu différente au Moyen-Âge. À la fin du XII<sup>e</sup> siècle, alors que la pratique de l'enquête est devenue étrangère au droit féodal, va apparaître le personnage du procureur, représentant du pouvoir royal lésé par le simple fait que s'est produite une infraction. À partir de ce moment, tout ce qui se passe dans le royaume devient affaire d'État. Auparavant, en effet, les litiges se réglaient selon le principe de l'épreuve qui opposait deux individus, sans intervention du roi ou d'un tiers quelconque, en les soumettant à des tests (verbaux, physiques, relatifs à un serment) dont le but était non pas de déterminer la vérité, mais de régler la pratique de la guerre et de la vengeance. La figure du procureur ne pouvait pas exister au sein d'un tel système: il n'était pas

---

<sup>18</sup> Michel Foucault, «La vérité et les formes juridiques», *Dits et écrits*, tome II, Paris: Gallimard, 2001, p. 558.

question que le représentant du roi mette en jeu sa propre vie. Le pouvoir royal va donc adopter un nouveau modèle: celui de l'enquête. En même temps qu'est réhabilité ce modèle, l'issue souhaitée au conflit change de sens: il s'agit désormais de réparer un crime qui, en étant commis sur les terres du roi, constitue un crime envers l'État tout entier et non plus envers un individu uniquement. Et, cette fois-ci, l'enquête, qui fait de nouveau appel au témoignage, va se fonder sur la notion judiciaire féodale du flagrant délit, en se présentant comme un constat de flagrant délit après coup.

Si, en effet, on arrive à réunir des personnes qui peuvent, sous serment, garantir qu'elles ont vu, qu'elles savent, qu'elles sont au courant; s'il est possible d'établir à travers elles que quelque chose a réellement eu lieu, on aura indirectement, à travers l'enquête par l'intermédiaire des personnes qui savent, l'équivalent du flagrant délit<sup>19</sup>.

La rédaction de *Quitter la ville* s'amorce justement dès la rentrée littéraire 1999, au moment même où toutes les attaques ont lieu. Il y a quasi-simultanéité entre la réception de *L'inceste* et le temps de l'écriture. Lorsqu'elle commente presque en direct les attaques, Angot désire

capter, tout de suite, sur le vif, le mensonge, en train de se faire, en flagrant délit, vous le coincez, la main dans le sac et le porc dans l'auge, et vite vite, qu'ils n'aient pas le temps de se faire une couverture, un alibi, la phrase est encore si fraîche dans l'oreille que c'est sûr ça a été dit comme ça. Et pas autrement, le public reconnaît bien les phrases des gens<sup>20</sup>.

Il ne s'agit pas seulement, au terme de l'enquête, de prononcer un verdict. Il faut parvenir à montrer le crime en train de se faire, autrement dit à recréer les mécanismes de l'acte criminel. La réception de la parole sur l'inceste du précédent livre, parole dont l'irrecevabilité prouve bien le rapport ténu qu'elle entretient avec

---

<sup>19</sup> «La vérité et les formes juridiques», p. 584.

<sup>20</sup> *Quitter la ville*, p. 113.



l'aveuglement de la réalité incestueuse, n'est pas considérée comme une circonstance de l'œuvre, mais comme son aboutissement, comme le moment où le texte agit, et, donc, trouve toute sa raison d'être. Le livre déstabilise, et c'est dans la déstabilisation que le texte s'accomplit. Nos deux textes d'étude sont donc intrinsèquement liés. La mise en scène de la réception du premier dans le second a pour but de renvoyer au visage de la société ce qu'elle dit et ce qu'elle fait quand on la met face à l'inceste. «C'est ça mon écriture, recopier ce que vous dites, que ça revienne. Ça vous revient aux oreilles comme ça vos propres paroles.<sup>21</sup>» On peut alors aussi parler de performativité dans *Quitter la ville*.

Angot rassemble les réactions à travers les articles, les lettres et les paroles prononcées et, ce faisant, les réinscrit dans la dynamique plus large dont ils sont issus. Elle multiplie les exemples et amène le lecteur à faire des liens entre eux. Les associations incestueuses n'ont plus cours ici, et la narratrice nous engage à faire les liens nous-mêmes. L'esthétique de la parataxe que nous avons mise en relief dans *Interview* est encore une fois privilégiée: «La construction c'est vous qui la faites, vous verrez c'est mieux encore.<sup>22</sup>» Angot espère ainsi que la logique qui sous-tend la réception de la parole incestueuse affleura d'elle-même, sans brusquer le lecteur, et que la perversité des gens sera démasquée.

Au caractère persuasif du flagrant délit s'ajoute le poids de la masse des exemples rapportés. Plus Angot relève de propos injurieux, plus les insultes et les commentaires grinçants se défont de leur relative banalité: «ça vous paraît rien, il va falloir que j'en écrive des kilos pour que ça commence à vous paraître quelque chose.<sup>23</sup>» Mais pour faire avouer à ces propos ce qu'ils disent au-delà de leur

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 82.

violence, Angot veut nous les rendre convaincants, presque palpables. Il faut que nous les lisions comme si nous les entendions au sortir de la bouche de leurs auteurs.

### 3.5 Prendre la parole en public pour amener le lecteur à prendre position

Après s'être attachée à rendre la marque de l'inceste dans les mots un an plus tôt, l'auteure s'attelle à la mise en scène du crime commis par la société et qui est révélé suite à l'exposition de la marque. Pour pouvoir parler de crime, cependant, il lui faut développer des stratégies permettant de transcender le caractère anecdotique des attaques rapportées. Monique Plaza, dont l'ouvrage sur la folie nous a déjà été utile dans notre deuxième chapitre, donne un exemple intéressant à ce propos. Au XIX<sup>e</sup> siècle, Elizabeth Packard, une Américaine dont le mari était calviniste, remet le dogme de cette confession religieuse en question et «est internée parce que ses idées et la force de sa conviction perturbent l'idéologie et le fonctionnement du groupe auquel elle appartient». Ne pouvant alors compter que sur elle-même pour mettre ses contemporains face à leurs contradictions, elle parvient à «montrer que cet internement est arbitraire parce qu'elle confronte la norme du groupe qui l'a jugée et exclue à une totalité symbolique plus vaste<sup>24</sup>». L'internement guette aussi notre auteure; tout au moins, même s'il apparaît improbable, il est formulé à titre de souhait par certains de ses lecteurs<sup>25</sup>. Christine Angot a effectivement, comme Packard, bouleversé le fonctionnement social en bafouant les politiques du dire. C'est pourquoi elle a recours au mythe des Atrides pour extirper ses écrits de leur contingence apparente et révéler leur portée universelle. Le crime lié à l'évocation de l'inceste est l'affaire de tous.

---

<sup>24</sup> Monique Plaza, *Écriture et folie*, Paris: Presses Universitaires de France, 1986, p. 116.

<sup>25</sup> «Internez-la». Dans *Quitter la ville*, p. 20.

Le nécessaire, faire le nécessaire, pour comprendre, pour capter que vous êtes dans de beaux draps vous aussi. Quand je pense qu'il y a des gens dont le métier s'appelle victimologue, ne vous rangez pas là. Sortez du drap [social], tenez-le, et laissez-le claquer au vent [...]. Oui, vous aussi. Tous ensemble, tous ensemble, tous<sup>26</sup>.

Angot tente de nous faire comprendre qu'il nous appartient de faire du crime le nôtre, ou pas: «Il faut que vous ayez une position. Vous ne pouvez pas rester éternellement dans la société comme ça. Ça doit être insupportable. Je [...] vous demande [...] juste de me croire.<sup>27</sup>» Marie-Christine, qui refuse justement toute prise de position définitive, est comparée à Ismène. Revenant sur le refus de sa compagne, l'année précédente, de passer Noël toutes les deux avec Léonore, Angot paraphrase Sophocle et écrit: «Christine: Les conséquences, il faut que je les paie? Dis plutôt que tu n'as pas le courage de dire à Nadine que tu m'aimes. / Marie-Christine: Ô malheureuse, quand Créon s'y oppose?<sup>28</sup>»

Or, Angot nous donne de bonnes raisons de nous positionner. Quand elle prend part au procès que la société lui inflige, son propos se détache de celui de ses pairs, car elle ne lance pas une attaque sous le masque de l'anonymat. Elle prend la parole en public, dans un livre. Comme Elizabeth Packard qui, «[a]u cours de son procès, [...] met de son côté les jurés par sa largeur de vue, son humour, et rend ridicules les accusations de folie portées par ses détracteurs<sup>29</sup>», Angot va faire valoir son point de vue grâce à sa prise de parole. Il y a indéniablement, dans l'écriture de *Quitter la ville*, quelque chose qui relève de l'éloquence en même temps que de la persuasion. Pour convaincre le lecteur, Angot recopie les paroles des autres, et les commente. On fait bien sûr référence au métatexte lorsque l'on parle de commentaire, un métatexte qui, comme précédemment, nous aiguille sur le projet littéraire qui

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 173-174.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>29</sup> Plaza, p. 116-117.

préside à l'écriture. On a par ailleurs déjà parlé de l'oralité de l'écriture angotienne et du souffle manifeste dans le précédent livre. Même s'il n'est plus question, ici, de folie, il faut souligner l'importance du rythme qui emporte la phrase et le récit, et qui montre la vivacité intellectuelle de l'auteure.

Au chapitre de l'humour, nous avons déjà souligné l'ironie dont fait usage l'auteure dans ses textes. On la retrouve dans *Quitter la ville*. Angot retranscrit par exemple un passage tiré d'une lettre de lecteur qui lui dit que sa prestation à *Bouillon de culture* s'apparentait à l'émission télé-achat, l'avantage de cette dernière tenant à ce que «le fabricant de vaseline parfumée n'est pas invité à faire croire [...] qu'il est l'inventeur de la sodomie<sup>30</sup>». Deux pages plus loin, reprenant la phrase d'un de ses nombreux commentateurs qui dit qu'on invite l'auteure à la télévision parce qu'on sait que «ça va chier», elle écrit qu'elle aime cette expression «quand dans mon livre je parle de sodomie, que je n'ai pas inventée du reste<sup>31</sup>». Le texte angotien se fait ironique, voire sarcastique, et révèle par là même l'acuité intellectuelle dont il procède, une acuité qui s'oppose au caractère béotien des insultes.

Impliquer nommément des personnalités du monde littéraire permet également de donner du crédit à Angot. On n'assiste pas seulement à un règlement de compte; écrire les vrais noms participe d'un souci d'inscription de la parole dans l'espace public. Les déclarations de chacun sont donc copiées et, par la même occasion, dénoncées. Il s'agit de donner forme à ce qui se dessine sous les accusations et les insultes, de faire comparaître la société d'un côté et la narratrice de l'autre, de mettre en scène le «pour ou contre Angot», afin de montrer l'injustice de l'opprobre qui est jeté sur elle.

---

<sup>30</sup> *Quitter la ville*, p. 21.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 23.

Ce que je veux c'est leur violence mise à nu, dans leurs mains, eux, en train de lancer l'attaque injuste. Idéalement voilà ce que je veux, et que ce soit moi en plus dans le box des accusés. C'est absurde. Ils se rendront compte avant de l'absurdité, ce sera instinctif<sup>32</sup>.

À travers ce livre qui répète et organise la masse des propos tenus sur *L'inceste*, Angot s'octroie le droit de réponse que lui refusent les commentaires passés en privé ou l'unilatéralité d'une chronique littéraire dans un magazine. Surtout, elle le fait en public, pour que chacun puisse juger de sa prétendue culpabilité et de celle de tous ceux dont elle mobilise les propos. Opposant son comportement à celui de ses détracteurs, elle fait alors la distinction entre diffamation et calomnie, et qualifie ainsi son écriture de diffamatoire. Dans la même veine que les remarques qui consacraient une Angot prostituée et un Jean-Marc Roberts proxénète, on lui dit: «Vous trouverez bien quelqu'un chez votre éditeur à séduire»; ce à quoi elle objecte que «[c]alomnier c'est même le contraire de diffamer, c'est mentir. À séduire, c'était mentir.<sup>33</sup>» Faisant référence aux «lois de la guerre», Angot parle de «guérilla» et de «terrorisme<sup>34</sup>» pour qualifier les attaques embusquées des remarques formulées en privé. La diffamation est certes un acte condamné par la loi française, mais elle symbolise pour la narratrice l'affrontement dans les règles, juste, contrairement à la sournoiserie et à la perversité d'une parole lancée au détour d'un couloir. Les lettres anonymes procèdent, pour continuer en termes judiciaires, du même crime: leur violence atteint la narratrice sans qu'elle ne puisse rien faire. En outre, des propos dénués d'origine, des propos qui ne sont désignés par aucun nom, par aucune signature (comme les interventions du chœur antique), se présentent comme s'ils posaient un point de vue général, une idée répandue. La narratrice estime que «anonyme ça veut dire collectif<sup>35</sup>». Elle montre

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 100.

ainsi comment la collectivité est liguée contre l'écrivain. On trouve là une situation de totale impunité, et seule une retranscription dans le livre permet d'établir un véritable rapport de forces. Sans cela, il s'agit ni plus ni moins de lynchage. C'est pourquoi la narratrice souligne l'importance de dire les choses sur la place publique. Là, la parole acquiert son vrai pouvoir: elle est mise sur la sellette; tout à coup elle compte, elle importe. Une remarque est faite à un élève du conservatoire jouant le rôle d'Œdipe: «sers-toi de cette tension (le face-à-face avec le public) pour souligner l'importance qu'il y a à dire tout devant tout le monde, à rechercher la vérité devant tout le monde, ce qui est une chose considérable!<sup>36</sup>» L'enquête constitue alors, comme le stipule Foucault, dont l'œuvre s'articule largement autour de cette question, un moyen d'exercer le pouvoir. En reprenant la parole après *L'inceste*, Angot se soustrait de nouveau à une logique qui veut faire d'elle l'objet passif d'un discours lui étant extérieur.

### **3.6 L'infléchissement de la tragédie sophocléenne: d'un Œdipe déchu à la figure héroïque de l'écrivain**

En amenant le lecteur à faire son enquête lui-même, à faire les liens, l'auteure se donne une chance supplémentaire d'infléchir le mythe original et de nous convaincre que le crime est du côté de la société: le lecteur participe activement à la création du sens, le rôle de la narratrice consistant surtout à rapporter et à organiser la matière du texte. L'usage de la tragédie grecque ne relève d'ailleurs pas seulement d'une volonté de donner une portée universelle au propos. Il nous informe sur la démarche de l'auteure lorsqu'elle fait de l'enquête un mode de lecture. À propos de la tragédie grecque, Barthes écrit que

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 145.

le texte y est tissé de mots à sens double, que chaque personnage comprend unilatéralement (ce malentendu perpétuel est précisément le « tragique »); il y a cependant quelqu'un qui entend chaque mot dans sa duplicité, et entend de plus, si l'on peut dire, la surdité même des personnages qui parlent devant lui: ce quelqu'un est précisément le lecteur (ou ici l'auditeur)<sup>37</sup>.

On sait ce qui tient lieu de malentendu tragique chez Angot: c'est la parole sur l'inceste prise tantôt comme un témoignage, tantôt comme un acte de parole. Mais il s'opère un glissement par rapport à la définition formulée par Barthes, à savoir que la narratrice, en organisant le propos de ses adversaires et en interrogeant le sens, s'extrait de l'ensemble des personnages dont la compréhension est unilatérale. Angot est donc à la fois la protagoniste principale de la tragédie qui se trame ici et celle «qui entend chaque mot dans sa duplicité». Autrement dit, elle se fait lectrice de sa propre tragédie.

Cet acte de distanciation constitue en soi une preuve, ou tout au moins la possibilité, que la tragédie ne soit pas uniquement la sienne, ce dont elle essaie de nous convaincre en nous demandant de tenir avec elle le «drap social<sup>38</sup>». Cette position tout à fait originale – sa lecture – lui confère une longueur d'avance sur la société tout entière, qu'elle dépeint comme inconsciente du crime qu'elle commet. Ce rôle qu'Angot s'attribue la place en outre aux côtés du lecteur qui l'accompagne dans l'enquête. Et elle justifie sa position singulière – lectrice et protagoniste de la tragédie – par son statut d'écrivaine.

C'est la vie des écrivains qui compte. Savoir ce que c'est. On entend le mensonge et on entend la vérité, on entend le dedans et on entend le dehors, on est en soi et hors de soi, hors de soi, oui parfois hors de moi, en moi et hors de moi, pas folle, en moi et hors de moi, les deux, je prend la langue à l'intérieur et je la projette, dehors, la parole est un acte pour nous. C'est un acte quand on parle<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> Roland Barthes, «La mort de l'auteur», *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, 1984, p. 69.

<sup>38</sup> *Quitter la ville*, p. 172.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 13.

Par le rôle qu'il joue au sein de la cité – celui qui interroge la surface lisse de l'institution sociale – l'écrivain, tel que le conçoit Angot, est le point de convergence de diverses tensions, là où se libèrent des passions qui mettent à mal la cohésion sociale. Le texte littéraire rudoie le lecteur en proposant une prise de parole individuelle, à la première personne. Le journaliste Yves Dolé décrit cette pratique comme un acte précieux: «échapper au COLLECTIF!... Tendre le plus possible vers la limite rugueuse de sa réalité sensible, immédiate, celle qui n'est pas voilée par la langue de tous, donc de personne. Travail sacré.<sup>40</sup>» La vérité de l'écriture ne fonctionne pas avec le social qui est fait de «compromis, de mensonges, de confort, d'approximations», autrement dit, «de fausses notes», comme le déclare Angot. «Dans un univers de fausses notes, une note juste, ça détonne.<sup>41</sup>»

C'est donc sans surprise que l'auteure fait intervenir la tragédie d'*Antigone* de pair avec celle d'*Œdipe à Colone*, lorsque Jean-Michel Helvig, responsable de la page «Rebonds» de *Libération*, refuse la chronique qu'il lui avait commandée, sous prétexte qu'elle ne rentre pas dans le cahier des charges du journal. Au cours de l'écriture de cette chronique, en effet, un événement majeur survient dans la vie de l'auteure: son père, atteint depuis plusieurs années déjà de la maladie d'Alzheimer, décède. Angot, qui pourtant a déjà rédigé un texte de la longueur demandée, souhaite finalement en proposer un autre, et écrire «2 novembre, mon père est mort<sup>42</sup>», en laissant blanche le reste de la double page. Pour elle, tout ce qui s'est passé durant sa semaine est balayé par la nouvelle de cette mort, ce qui se comprend aisément. Mais le texte étant rejeté par Helvig, elle finit par lui en livrer un nouveau qu'elle intitule «La page noire» et où elle aborde la relation qu'entretient la société avec l'écrivain. Elle y écrit que

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>41</sup> Marc Cayer, *Sujet: Christine Angot*, entretien avec Danielle Laurin, coll. «Cent Titres», Montréal: Productions Pixcom: Télé Québec, 2000, vidéocassette VHS, 26min, son, couleur.

<sup>42</sup> *Quitter la ville*, p. 143.



il y a des écrivains qui ne sont pas des écrivains comme les autres. Et alors, c'est toute notre vie. Que des journaux, ou autres, vont essayer de nous couper en petits morceaux. Ce qui nous caractérise [...], c'est que nous sommes des personnes entières, pas tout le temps, ce n'est pas ce que je veux dire, mais quand on écrit, oui. C'est continu et j'ai l'impression irrépressible, le réflexe, comment appeler ça? L'automatisme, la tentation, de nous couper de nous des petits bouts par-ci par-là<sup>43</sup>.

Comme Créon qui refuse à Antigone une sépulture correcte pour Polynice, sous prétexte que cela va à l'encontre des lois de la cité, Helvig se réfère au cahier des charges comme à une loi inébranlable pour refuser sa page blanche à Christine Angot, dont le père vient de mourir. Selon cette dernière, cela relève d'une attaque qui est perpétuellement menée contre les écrivains, ces citoyens qui prennent position.

Prendre position sur la place publique et proférer une parole diffamatoire lui vaut d'être traînée dans la boue: on la calomnie, on la censure, on lui reproche de parler d'elle-même et de ne pas se plier aux règles établies. La vie est devenue impossible à Montpellier, une petite ville où elle ne peut plus sortir de chez elle sans être interpellée pour ses écrits. Il faudrait donc qu'elle quitte la ville, comme elle l'a fait lorsqu'elle était enfant pour pouvoir changer de nom sans avoir à en expliquer les raisons à ses camarades de classe. Cette fois-ci, néanmoins, Angot montre, avant de partir, que la société ne veut pas qu'on explique le crime de l'inceste. Personne ne veut qu'on l'évoque en dehors du discours galvaudé qui permet, avant tout, de ne rien en dire.

---

<sup>43</sup> Christine Angot, «Mon journal de la semaine: La page noire», *Libération*, 6 novembre 1999, consulté sur [www.liberation.fr](http://www.liberation.fr)

### 3.7 Les déboires de l'archive: l'impossibilité de réduire l'écrivaine à sa biographie

Nous avons montré jusque-là qu'Angot est l'objet d'une violence sans pareille qu'elle dénonce farouchement. Nous avons également pu voir comment, à travers la pratique de l'enquête qu'elle emprunte à la tragédie d'*Œdipe-roi*, elle réinvestit le mythe pour en creuser et en infléchir le sens. Il reste maintenant à cerner précisément en quoi consiste le crime qui se manifeste par cette violence, crime que nous avons déjà évoqué sous le vocable de perversité.

Partant du constat du malaise qu'éprouve le lecteur face au récit angotien, Martine Delvaux tente d'en définir les causes à la lumière de la théorie de l'archive de Derrida. Il existe en effet dans nos sociétés une loi de l'archive qui «détermine ce qui doit être archivé, ce qui est digne de composer l'archive d'un individu, d'une institution, d'un pays... dont l'archive constitue l'ultime visage, ce qui doit rester, être conservé pour la pérennité, pour la mémoire<sup>44</sup>». Dans des récits qui semblent exposer des éléments autobiographiques et relever d'une mise à nue qu'on qualifie souvent de narcissique, le brouillage des pistes effectué par un métatexte qui nie l'étiquette de témoignage pose donc problème. Au sein de cette configuration, l'archive se dérobe. S'agissant d'un sujet comme celui de l'inceste, ou du thème de la sexualité de groupe dans *La vie sexuelle de Catherine M.* que Delvaux soumet à l'analyse parallèlement au livre d'Angot, une telle indécidabilité heurte le public. L'intime qu'on croyait exhibé est en fait inaccessible et cela est à l'origine d'«une double violence: celle, d'une part, exercée par ceux qui considèrent inapproprié le dénudement de l'intimité; et celle, d'autre part, ressentie par ceux qui le convoitent et qui voient leur désirs déçus.<sup>45</sup>»

---

<sup>44</sup> Martine Delvaux, «Mal d'archive? *L'inceste* de Christine Angot et *La vie sexuelle de Catherine M.* de Catherine Millet», Chap. in *Histoires de fantômes: spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 2005, p. 87.

<sup>45</sup> Delvaux, p. 85.

C'est précisément à ces éléments que la narratrice de *Quitter la ville* fait référence: l'étiquette du témoignage qu'on appose sur ses écrits, et l'intrusion dans son intimité que tentent ceux qui recourent à la vulgarité pour pallier leur frustration face à l'intime jamais vraiment dévoilé. Le public essaie ainsi de contraindre l'archive à se livrer. Mais Angot refusera toujours qu'on fasse d'elle une victime d'inceste ou, encore, un personnage: «je ne raconte rien, pas moi, rien sur moi, ni de moi, ni à partir de moi, non, je parle, moi. Je ne me suis pas fabriqué un personnage pour la fiction, la télé, la vie, une personne, rien que ça, une personne.<sup>46</sup>» La narratrice viendra augmenter le poids sémantique de cette «personne» lorsqu'elle fera référence à la ruse d'Ulysse face au Cyclope. Se dire personne, celle qui déjoue l'injonction de l'archive par la ruse, fait d'Angot un individu actif qui n'est pas réductible à une histoire, qui se définit dans l'agir plutôt que dans le biographique. Or, dans ce récit où l'intime est une donnée inapte à donner accès à l'intimité, l'archive échappe. Le sujet se soustrait à l'établissement de l'objet de savoir dont parle Foucault dans ses écrits: l'écriture subvertit la logique sociale qui veut couler dans le marbre les identités pour mieux les contrôler. Delvaux l'écrit:

Pour Angot comme pour Millet, l'écriture n'est pas une forme d'enterrement, ni crypte, ni encryptage qui servirait à momifier le sujet. L'écriture est la vie, et elle se passe toujours au présent. C'est ainsi que de telles plumes brutalisent l'archive en révélant le mal qui s'y terre. C'est ainsi qu'elles parviennent à se tenir en dehors du régime de filiation gardé en place par le secret, le tabou, le mensonge, le refoulement qui participent de cette impression qu'est l'archive<sup>47</sup>.

En ne se soumettant pas à la loi de l'archive, Angot se dégage de la loi du père qui la condamne à subir la malédiction. Faire d'Angot une victime de l'inceste ou de la médiatisation, c'est la réinscrire dans cette logique. On veut faire porter à Angot seule le fardeau de l'inceste, et jusqu'au bout, comme le montre ce passage de *Quitter*

---

<sup>46</sup> *Quitter la ville*, p. 167-168.

<sup>47</sup> Delvaux, p. 98.

*la ville* dans lequel Œdipe, exilé, s'adresse à ses filles: «Vous en porterez la honte [du crime], et qui vous épousera? Personne, mes enfants. Ils vous faudra bien finir infécondes et vierges.<sup>48</sup>»

Delvaux, au terme de sa réflexion, se prononce contre cette logique en désignant l'archive comme un leurre. Elle nous invite à considérer les accusations portées sur le texte angotien, à savoir qu'il est impudique, voire pornographique, qualificatifs qui, selon elle, siéent davantage à l'archive.

Mais si c'était l'archive qui était pornographique, cette archive qui se donne pour vraie, garantie d'authenticité, fondatrice d'identité? Si l'archive et ses diverses déclinaisons non seulement participaient d'une croyance en la possibilité de reproduire le vrai, mais servaient à l'assurer<sup>49</sup>?

### 3.8 «Je est un autre»: la coïncidence du sujet à lui-même et la façon d'en parler

La véritable violence se trouve donc dans la dictature de l'archive qui veut neutraliser la capacité de l'individu à s'auto-engendrer continuellement en l'enfermant dans une vérité factice. En entrevue, l'auteure déclare: «"Quand t'avais 4 ans, t'as fait ça, et quand t'avais 6 ans, t'as dit ça, etc." C'est un mythe de soi. Et ce mythe-là, je n'en veux pas. Évidemment, c'est très dur de détruire cette légende.<sup>50</sup>» Pour étayer ce point de vue, Angot, dans *Une partie du cœur*, où elle expose sa conception de la littérature, retrace les grandes lignes de l'évolution de la théorie du sujet jusqu'à l'entrée en scène de la figure de l'Autre. La nouvelle configuration dans les rapports du sujet au monde, que consacre l'arrivée de l'Autre, entraîne, avec le triple choc que constituent Galilée, Darwin et Freud, la perte d'assurance d'un sujet devenu tout-

---

<sup>48</sup> *Quitter la ville*, p. 194.

<sup>49</sup> Delvaux, p. 97.

<sup>50</sup> Jacob, Didier, «"Mon cœur mis à nu "», entretien avec Christine Angot, *Nouvel Observateur*, n°1972, 22 août 2002, p. 56.

puissant du temps de Descartes. Ainsi «[é]tait remise en cause une des rares choses qui semblaient réglées: la coïncidence à soi-même et la manière d'en parler<sup>51</sup>». Mais la société, malgré plus d'un siècle de célébration du génie de Rimbaud à qui l'on doit la célèbre déclaration de la Lettre du voyant, n'a pas pris acte de cet état de fait. Elle est attachée à la conception d'un moi unifié.

«Pour comprendre Je est un autre dans sa chair il fallait comprendre l'inceste et l'interdit de l'inceste.<sup>52</sup>» La société a ignoré l'interdit formulé de nouveau par l'auteure, ce qui explique les attaques et les accusations de narcissisme. Angot, que l'inceste a marquée, sait l'importance de cet interdit. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle elle est entrée en littérature: pour sortir de l'inceste en s'étendant dans le texte autrement que sous le signe de la filiation biologique, et pour dire sur la place publique la nécessité de son interdit. Elle écrit en effet que lorsque paraît son premier roman, en 1990, son père cesse de la voir et lui refuse l'accès à cet appartement auquel nous avons déjà fait référence au cours de notre étude (l'épisode des clés), un espace qu'ils partageaient encore à l'occasion. La raison de cet éloignement est simple d'après l'auteure: Angot a investi la littérature, un lieu qui n'est ni celui du père ni même celui de la mère et dans lequel d'autres réseaux de filiation sont possibles; un lieu où le sujet fait ses propres choix et s'autonomise. Par conséquent,

[q]uand toute la société me dit que, quand j'écris en Je, Je c'est moi, alors que Je est un autre, la société me dit: non, Je c'est toi, Je n'est pas un autre, et toi c'est ta mère, et donc toute la société continue de me pousser dans l'inceste, et d'y rester elle-même, et c'est tout ce qu'ils font. L'écriture ne veut pas ça, elle va contre ça, elle ira toujours et j'irai avec elle. Et c'est tout<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> Christine Angot, *Une partie du cœur*, Paris: Stock, 2004, p. 22.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 48.

La littérature apparaît comme le lieu où se déploie le moi multiple, insaisissable et toujours renouvelé de l'auteur. Le texte est l'espace de toutes les prises de risques, pour le sujet qui défie son unicité de principe et pour la cohésion de la société qui permet et encadre la perpétuation de l'inceste dans le discours.

### 3.9 Logique incestueuse, logique sociale

L'engouement pour l'archive a pour corollaire le refus d'une pratique littéraire dans laquelle le sujet écrivant se détache de lui-même sans faire de la fiction traditionnelle. Cela se traduit concrètement par une certaine façon de régir ce qu'on peut et ne peut pas écrire. À propos des actes de langage interdits, Foucault opère quatre divisions: d'abord, «les lois qui concernent le code linguistique» (correction de la langue); puis, «les mots ou expressions [...] frappés d'un interdit d'articulation» (par exemple, chez les Précieuses); ensuite, «les énoncés qui seraient autorisés par le code, permis dans l'acte de parole, mais dont la signification est intolérable, pour la culture en question, à un moment donné» (interdit circonstanciel).

Enfin, poursuit-il, il existe une quatrième forme de langage exclu: il consiste à soumettre une parole, apparemment conforme au code reconnu, à un autre code dont la clé est donnée dans cette parole même; de sorte que celle-ci est doublée à l'intérieur de soi: elle dit ce qu'elle dit, mais elle ajoute un surplus muet qui énonce silencieusement ce qu'il dit et le code selon lequel il le dit [...] C'est cette libération obscure et centrale de la parole au cœur d'elle-même, sa fuite incontrôlable vers un foyer toujours sans lumière, qu'aucune culture ne peut accepter immédiatement. Non pas dans son sens, non pas dans sa matière verbale, mais dans son *jeu*, une telle parole est transgressive<sup>54</sup>.

Selon Foucault, l'œuvre de Freud va faire de la folie occidentale un langage double comme celui-ci, un langage ésotérique et transgressif replié sur lui-même. Or,

---

<sup>54</sup> Michel Foucault, «La folie, l'absence d'œuvre», *Dits et écrits*, tome I, Paris: Gallimard, 2001, p.416.

il semble, toujours d'après le philosophe, que la littérature ait pris le même chemin que la folie depuis Mallarmé, c'est-à-dire «une parole qui [...] suppos[e], sous chacune de ses phrases, sous chacun de ses mots, le pouvoir de modifier souverainement les valeurs et significations de la langue à laquelle malgré tout (et de fait) elle appartient<sup>55</sup>». Il insiste toutefois sur l'importance de ne pas conclure de ce voisinage que littérature et folie ont une parenté psychologique. Il ajoute enfin que cette émancipation de la langue du langage auquel elle se rapporte explique le développement des langages seconds.

Christine Angot s'inscrit, comme d'autres de ses contemporains, dans cette définition de la parole littéraire décrite par Foucault. La marque de l'inceste dans l'écriture inscrit on ne peut mieux en elle «son principe de déchiffrement», et la langue y est très clairement détournée. De ce langage interdit, la société ne veut pas. En outre, lorsque Foucault évoque le développement des langages seconds, il fait bien sûr référence à la critique, mais, dans l'œuvre d'Angot, on parlera plutôt du métatexte (où la critique est de toute façon reprise). Ce métatexte, qui dépasse chez l'auteure les limites du livre puisque les autres écrits viennent alimenter le sens de l'œuvre (l'hypertextualité avec ses autres livres, notamment), s'arrête lui aussi sur la parenté qui peut être – en l'occurrence qui est – instituée par la société entre folie et littérature: «toute écriture à un moment donné est voulue comme folle [...] parce que si elle est folle, et bien à ce moment-là elle peut être jetée<sup>56</sup>», autrement dit rejetée de la sphère sociale. Ainsi, lorsque, dans ses livres, Angot profère une parole qui dit «je» tout en disant par son fonctionnement que «Je est un autre», ou bien lorsqu'elle fait de la logique de l'inceste la logique de son livre, la société disqualifie ses écrits et la dit folle. Mais que fait la société elle-même? Elle répète continuellement l'inceste dans

---

<sup>55</sup> «La folie, l'absence d'œuvre», p. 418-419.

<sup>56</sup> *Sujet: Christine Angot.*

ses gestes quotidiens: on le voit dans les attaques qu'elle porte à la parution de *L'inceste* et dans son refus de distinguer la narratrice de la personne de l'auteure.

Il y a là un paradoxe, et non des moindres: en même temps qu'elle perpétue la logique incestueuse à la fois avec candeur et acharnement, la société refuse de voir cette logique mise en littérature. Foucault va, une dernière fois, nous permettre de dépasser cette contradiction apparente. En abordant la problématique du régime de prohibition de l'inceste en relation aux interdits de langage, il écrit en effet que «les deux systèmes de restriction ne se superposent pas» et que «ce qui ne doit pas paraître au niveau de la parole n'est pas de toute nécessité ce qui est proscrit dans l'ordre du geste<sup>57</sup>». Cette non superposition s'observe très clairement dans *Quitter la ville*, où l'enquête nous amène, à la lumière de *Une partie du cœur*, à comprendre que l'inceste est, du point de vue de sa logique, un crime collectif qui est le lot de chacun.

En proférant leurs insultes, en ramenant Angot vers sa mère, en la condamnant à un statut victimaire ou à être coupable, les membres du corps social «ont cru qu'ils pouvaient faire eux aussi leur miel de la transgression, eux aussi. Ils y vont. C'est permis. À peu de frais.<sup>58</sup>» Voilà ce que montre l'auteure: la logique de l'inceste – qui consiste à ramener le sujet vers le père, vers la mère, vers la biographie, à l'enfermer dans le même, dans son histoire – la société s'y conforme quotidiennement, et d'autant plus lorsqu'Angot la met en scène. La perversité des associations faites par la narratrice de *L'inceste* se retrouve dans la violence des attaques rapportées dans *Quitter la ville*. Le miroir que constitue *L'inceste* pour ses lecteurs produit une image insupportable. En court-circuitant les ressorts et les conclusions de l'*Œdipe-roi* de Sophocle, Angot, quant à elle, ne perd pas le pouvoir comme le personnage mythique de la tragédie antique qui se crève les yeux en

---

<sup>57</sup> «La folie, l'absence d'œuvre», p. 415.

<sup>58</sup> *Quitter la ville*, p. 107.



apprenant qu'il a couché avec sa mère. L'auteure, sortie de l'aveuglement, prend la plume et, du même coup, le pouvoir.

## CONCLUSION

Au cours de notre étude, nous avons eu l'occasion de montrer que Christine Angot, en évoquant l'inceste en littérature, livre une œuvre unique: premièrement, en ne se contentant pas d'évoquer l'inceste mais en mettant en action sa logique dans l'écriture et, deuxièmement, en problématisant sa difficile réception pour révéler la perversité de la logique sociale.

Nous avons vu que l'auteure parvient à rendre l'aveuglement de l'inceste à travers les mots, à le désigner depuis l'intérieur de la langue plutôt que d'un point de vue extérieur qui serait celui de la victime sur le chemin de la guérison, et dont la fonction sociale est habituellement de réintégrer le sujet dans l'ordre d'un discours où est désactivée la folie de l'inceste. La théorie de Kelly Oliver a en outre montrée que la parole d'Angot pouvait lui permettre d'exercer son agentivité autrefois minée par l'inceste, même si sa parole suppose l'écoute bienveillante de l'interlocuteur.

Nous avons aussi exposé la manière inédite dont Angot fait face à la réception de la parole sur l'inceste, réception dont les termes sont à peu près invariants depuis plusieurs décennies: accusation de mensonge et représailles. En recopiant le discours de la société confrontée à la mise en mots de l'interdit fondamental, ou en ayant recours à la pratique de l'enquête, l'auteure adopte un rôle actif dans sa tragédie – la tragédie de l'inceste autant que celle de la réception de l'œuvre –: elle réussit à révéler la parenté entre les actes du père et ceux de son lectorat, qui à chaque fois sont animés par le désir (conscient ou inconscient) de retirer son agentivité à Angot en la réduisant à des contingences biographiques et en la ramenant sans cesse dans l'inceste. L'auteure montre ainsi qu'avoir vécu cet interdit, même si cela est loin d'être anecdotique, ne doit pas justifier l'ostracisation et la limitation identitaire auxquels la logique sociale veut contraindre l'individu.

La réception de la parole sur l'inceste fait par ailleurs écho à la réception de la parole féministe. Dans les deux cas, la prise de parole vient bousculer les rapports de force établis. Nous avons pu constater la prise de pouvoir que constitue le texte angotien: par la compréhension de la marque laissée par l'inceste et par sa mise en scène, par l'enquête menée pour démasquer la logique incestueuse de la société, par sa prise de parole publique qui lui donne une voix quand tout – l'expérience incestueuse, la logique sociale – concourt à faire de l'auteure une victime passive. Le parallèle avec le féminisme devient évident si l'on examine, par exemple, la question des espaces de pouvoir. Le mouvement des femmes a réclamé, et réclame encore aujourd'hui, que les espaces où s'exerce le pouvoir soient également accessibles et également investis par les individus des deux sexes: en politique, dans les universités, etc. Or, que fait le milieu littéraire parisien lorsqu'il s'aperçoit que Christine Angot fréquente depuis déjà plusieurs années la vénérable institution que représente l'hôtel des Saints-Pères? Il s'en offusque. Il en va de même lorsqu'Angot vient mettre à mal l'ordre symbolique – l'ordre bourgeois de la morale et de la propriété privée – sur lequel se fonde ce milieu. Cette analogie entre écriture angotienne et féminisme nous semble significative; il nous importait donc de la formuler. Laissons néanmoins de côté, pour nos dernières remarques, la pensée féministe, et respectons en cela la position de Christine Angot, qui refuse le titre d'écrivaine au profit de celui d'auteur (sans la marque du féminin).

Notre étude nous a également permis de réfléchir sur la réception du récit à teneur autobiographique. L'excitation et l'intérêt éveillés par ce type d'écrit résident dans la croyance qu'il est possible d'objectiver une personne – ici, l'auteure – à travers la mise dans l'espace public de ce que l'on associe traditionnellement au privé. Le récit de soi est ainsi considéré comme une pratique qui arrête le sens, selon le principe de l'aveu qui fonde la croyance du vrai dans notre société. Or, les écrits de Christine Angot, comme ceux de beaucoup d'autres écrivaines, opposent à cette conception du sujet une écriture performative qui ouvre le sens. En prenant la parole en littérature, elle fait irruption dans l'espace social et vient en révéler la logique et en

subvertir les codes. À la mère qui représente la filiation et à son pendant linguistique, la langue maternelle, Christine Angot oppose une identité mouvante et sa propre langue, creuset de l'intime. Au témoignage et à la bonne foi qu'elle associe au mensonge, elle oppose la foi qu'elle a en l'écriture et en sa prise de parole en public.

Par conséquent, on peut affirmer qu'Angot est une auteure engagée. Il est évident, à la lumière, entre autres, de notre étude, que la société accepte mal que des individus se lèvent et s'opposent à ses normes, à sa logique de fonctionnement. Ce constat, qui n'a, en soi, rien de surprenant, nous ramène, lorsqu'il s'agit comme ici de littérature, à la question du rôle souhaité de la chose littéraire dans la société, ainsi qu'au mandat (et peut-être au devoir) de la critique.

Finalement, Angot est tout sauf un ovni littéraire, comme certains ont pu l'affirmer: nous avons vu que le retour de la figure de l'auteur en littérature, dont elle participe, s'articule adroitement à l'héritage légué par le structuralisme, et que l'opacité de *L'inceste* résulte de ce que Foucault a décrit comme un langage second à déchiffrer, caractéristique symptomatique d'une certaine littérarité depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il s'agit donc d'un texte qui prend pleinement acte de l'évolution du fait littéraire. Et, pour s'en rendre compte, il fallait commencer par cesser d'associer Angot à la catégorie autofictionnelle qui insiste principalement sur le retour à une littérature de l'intime, sans fournir suffisamment de pistes interprétatives à tous les textes de la catégorie.

On pourrait, pour terminer, revenir sur un point qui rend compte davantage, justement, que l'autofiction, de la spécificité de l'écriture angotienne. Il s'agit de la pratique de la mise en scène et, plus largement, du théâtre. L'auteure puise dans son vécu, et dans les passages descriptifs des livres d'autres auteurs. Elle n'invente rien, ce qui confère une certaine tension dramatique à ses écrits. Mais, au-delà de la question autobiographique, il y a prise de parole qui va contre la perpétuation du mythe collectif véhiculé par la société et qui ne cesse de se développer depuis l'accentuation de l'obsession classificatrice du XIX<sup>e</sup> siècle (que Foucault a si bien su mettre en évidence). Angot déclare ainsi: «[m]oi, je ne raconte rien. Les gens qui me lisent, ils

ont simplement droit à mon parcours mental. À ce qui se passe dans ma tête au moment où j'écris.<sup>1</sup>»

Les exemples abondent pour illustrer le lien entre l'écriture angotienne et le théâtre et la mise en scène. Lorsqu'un épisode dans *Quitter la ville* est relaté en faisant comme si se tournait un film de Lelouch, «caméra à l'épaule<sup>2</sup>», on pense aussi au cinéma. On observe dans cet épisode que le texte est investi des procédés théâtraux : le nom des protagonistes apparaît devant leur réplique. Toujours au cinéma, Laetitia Masson a sorti en salles, en 2004, *Pourquoi (pas) le Brésil*, qui traite du thème de l'adaptation, précisément de celle d'un livre d'Angot (*Pourquoi le Brésil?*). De même, un des plus récents textes publiés par l'auteure, *Les Désaxés*, met en scène un couple de scénaristes qui ne parviennent plus ni à aimer, ni à créer.

L'apport du théâtre dans l'œuvre d'Angot ne se limite pas à des occurrences isolées ou à la présence du souffle dont nous avons parlé au cours de ce mémoire. Le genre occupe une place centrale depuis les premières publications de l'auteure : elle offre tout d'abord au public *Corps plongés dans un liquide* (1989) puis *Nouvelle Vague* (1991) qui seront notamment suivis du monologue théâtral (qui est tout autant une poétique) *L'usage de la vie*, en 1995. Plus tard, elle travaille avec la chorégraphe Mathilde Monnier pour la pièce *Arrêtez, arrêtons, arrête*, dont sera tiré le texte *Normalement* en 1997. Tout prouve – le style de l'écriture, la prédominance de la forme théâtrale, la multiplication des lectures publiques – l'intérêt pour la voix projetée dans l'espace public, cet espace qui devient la scène de théâtre où la vie se joue. En parlant du corps qui est concrètement mobilisé au moment de l'écriture, et des lectures publiques qui viennent réactiver ce mouvement tout en le confrontant à l'oreille de l'assistance, Angot déclare : «Le geste de l'adresse et celui de l'écoute, les deux, font partie de l'écriture. Encore une fois, cela n'a rien à voir avec l'autofiction,

---

<sup>1</sup> Christine Angot, «Un entretien avec Christine Angot. "Mon cœur mis à nu"», *Le Nouvel Observateur*, n°1972, 22 août 2002, p. 56.

<sup>2</sup> Christine Angot, *Quitter la ville*, Paris : Stock, 2000, p. 141.

c'est le lien qui m'intéresse, la nature du lien. Et donc l'amour.<sup>3</sup>» Cet aspect formel, le théâtre, est donc intimement lié à la question de l'amour. Justement, elle parle de l'entrée en scène d'un acteur dans *Rendez-vous*, seul moment où l'amour est encore possible pour elle; le livre relate en effet une histoire d'amour avec un acteur.

Chez Angot, la problématique amoureuse point déjà dans nos textes d'étude. Mais, à ce stade, elle n'existe qu'au titre du constat de l'amour impossible<sup>4</sup>. Elle sera développée dans les textes suivants et deviendra le paradigme nouveau de l'écriture angotienne. Une fois Angot délestée de l'énigme qui la taraudait depuis ses premiers écrits, et au plus au degré dans *Quitter la ville* – pourquoi elle était l'objet de toute cette violence, alors qu'elle avait l'impression de n'avoir rien fait de répréhensible –, il ne reste plus dans le rapport à l'autre que la question du rapport le plus fondamental: le rapport amoureux. Ce nouveau thème, l'amour, donnera ainsi lieu à de magnifiques textes, parmi lesquels *Pourquoi le Brésil*, *Les Désaxés* et *Rendez-vous*.

---

<sup>3</sup> Jacques Henric, «Christine Angot. Pourquoi le Brésil?», entretien avec Christine Angot, *Art Press*, sept. 2002, p. 56.

<sup>4</sup> Elle écrit que «l'amour, impossible, [la] tue». Dans *Quitter la ville*, p. 106.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus étudié

Angot, Christine. 1995. *Interview*. Coll. «Pocket». Paris: Fayard, 136 p.

\_\_\_\_\_. 1999. *L'inceste*. Paris: Stock, 216 p.

\_\_\_\_\_. 2000. *Quitter la ville*. Paris: Stock, 201 p.

### Corpus théorique

Angot, Christine. 1990. *Vu du ciel*. Coll. «Folio». Paris : Gallimard, 96 p.

\_\_\_\_\_. 1999. *L'usage de la vie*. Paris: Mille et une nuits, 64 p.

\_\_\_\_\_. 1999. «La page noire». *Libération*, 6 novembre, p. 8.

\_\_\_\_\_. (en compagnie de Jérôme Beaujour). 2004. *Une partie du cœur*. Paris: Stock, 86 p.

Auteure obligatoirement anonyme (anonyme). 1993. *Viols par inceste*. Paris: Eulina Carvalho, 127 p.

Barthes, Roland. 1984. *Le bruissement de la langue: Essais critique IV*. Paris: Éditions du Seuil, 439 p.

Bass, Helen, et Laura Devis. 1988. *The Courage to Heal: A Guide for Women Survivors of Child Sexual Abuse*. New York: Harper and Row, 495 p.

Bensussan, Paul. 1999. *Inceste, le piège du soupçon*. Paris: P. Belfond, 190 p.

Bolonik, Kera. 2005. «Therapy, Taboo, and Perdition Eternal: Kathryn Harrison Talks with Bookforum». *Bookforum*, été 2005, consulté sur Internet le 4 avril 2007: [http://www.bookforum.com/archive/sum\\_05/harrison.html](http://www.bookforum.com/archive/sum_05/harrison.html)

- Cayer, Marc. 2000. *Sujet: Christine Angot*. Entretien avec Danielle Laurin. Coll. «Cent Titres». Montréal: Productions Pixcom: Télé Québec. Vidéocassette VHS, 26min, son, couleur.
- Champagne, Rosaria. 1996. *The Politics of Survivorship: Incest, Women's Literature, and Feminist Theory*. New York: New York University Press, 246 p.
- Colonna, Vincent. 2004. «L'autofiction biographique». Chap. in *Autofictions et autres mythomanies littéraires*, p. 93-117. Auch: Tristram.
- Coutanceau, Roland, et Boris Cyrulnik, témoignage d'Ida Brein. 2004. *Vivre après l'inceste: haïr ou pardonner?* Paris: Desclé de Brouwer, 2004, 319 p.
- Delvaux, Martine. 2005. «Mal d'archive? *L'inceste* de Christine Angot et *La vie sexuelle de Catherine M.* de Catherine Millet». Chap. in *Histoires de fantômes: spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, p. 77-98. Montréal: Presses de l'Université de Montréal.
- Demoulin, Laurent. 2002. «Angot salue Guibert». *Critique*, n°663-664, août-septembre, p. 638-644.
- Doane, Janice L., Hodges, Devon L. 2001. *Telling Incest: Narratives of Dangerous Remembering from Stein to Sapphire*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 164 p.
- Ellison, Ralph. 1994 [1952]. *Invisible Man*. New York: Modern Library, 572 p.
- Ernaux, Annie. 2001. *L'événement*. Paris: Gallimard, 130 p.
- Foucault, Michel. 2001 [1974]. «La folie, l'absence d'œuvre». Chap. in *Dits et Écrits*, tome I, p. 412-420. Paris: Gallimard.
- \_\_\_\_\_. 2001 [1974]. «La vérité et les formes juridiques». Chap. in *Dits et Écrits*, tome II, p. 538-646. Paris: Gallimard.
- Guibert, Hervé. 1993. *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Coll. «Folio», n°2366. Paris: Gallimard, 282 p.
- \_\_\_\_\_. 2001. *Le Mausolée des amants: journal, 1976-1991*. Paris: Gallimard, 435 p.
- Hamer, Mary. 2002. *Incest: A New Perspective*. Cambridge, UK: Polity, 188 p.



- Harrison, Kathryn. 1998. *The Kiss*. New York: Harper Perennial, 224 p.
- Henric, Jacques. 2002. «Christine Angot. Pourquoi le Brésil?». Entretien avec Christine Angot. *Art Press*, septembre, p. 52-56.
- hooks, bell. 1999. *Remembered Rapture: The Writer at Work*. New York: Henry Holt, 237p.
- Jacob, Didier. 2002. «"Mon coeur mis à nu"». Entretien avec Christine Angot. *Nouvel Observateur*, n°1972, 22 août, p. 56-57.
- L. Marie. 2001. *Bloody Marie*. Paris: Alix.
- Larminat (de), Astrid. 2004. «L'impossible aveu». *Le Figaro*, 17 juin, consulté sur Internet le 4 avril 2007: [http://smoky7.ecritel.net/typo/index.php?id=138&backPID=168&begin\\_at=660&tt\\_news=593](http://smoky7.ecritel.net/typo/index.php?id=138&backPID=168&begin_at=660&tt_news=593)
- Laurens, Camille. 2004. *L'amour, roman*. Coll. «Folio», n° 4075. Paris, P.O.L., 267 p.
- Le Dauphin, Axelle. 1999, «La page d'Axelle». Entretien avec Christine Angot. *Têtu*, Paris: CPPD, octobre.
- Mavrikakis, Catherine. 2000-2001. «Lois du silence, lois de la parole, ou comment penser avec Foucault les politiques du dire». *Tessera*, vol.29 (hiver), p. 41-51.
- \_\_\_\_\_. 2002. «À bout de souffle: vitesse, rage et pornographie, parcours rapide des textes d'Hervé Guibert et de Christine Angot». *The Journal of Twentieth Century Contemporary French Studies*, vol. 6/2 (automne), p. 370-378.
- Mongeon, Sylvie. 2004. «Le féminin de surcroît dans *L'inceste* de Christine Angot». In *Esquisses du féminin: les contours d'une dérive*, sous la direction de Sylvie Mongeon et Aurelia Klimkiewicz; avec la collaboration de Sophie-Luce Morin, Sainte-Foy: CÉLAT, Montréal: UQAM, p. 21-30.
- Oliver, Kelly. 2001. *Witnessing: Beyond Recognition*. Minneapolis, MN; London: University of Minnesota Press, 251 p.
- Plaza, Monique. 1986. *Écriture et folie*. Paris: Presses Universitaires de France, 217 p.
- Roudinesco, Élisabeth, et Michel Plon. 2006. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris: Fayard, 1217 p.

Sophocle. 1887. *Théâtre de Sophocle: Ajax--Électre--Oedipe roi--Oedipe à Colone--Antigone--Les Trachiniennes—Philoctète*. Paris: Garnier frères, 424 p.

Talmont, Virginie. 2004. *Inceste*. Paris: Presses de la Renaissance, 309 p.

Thomas, Eva. 2004. *Le sang des mots: les victimes, l'inceste et la loi*. Paris: Desclée de Brouwer, 349 p.